



# **Università di Pisa**

Tesi di Dottorato in Discipline Umanistiche

**Programma di Studi Italianistici**  
**Presidente del Programma di Dottorato**  
**Prof.ssa Maria Cristina Cabani**  
**Anno Accademico 2013-2014**

## **IL NOME E LA FORMA**

*Un percorso nei modi di nominazione  
della letteratura contemporanea*

### **Tutori**

Ch.ma Prof. ssa Carla Benedetti  
Ch.mo Prof. Luca Curti

### **Dottorando**

Dott. Giacomo Giuntoli

**L-FIL-LET/11-LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA**

# *Indice*

## **Parte I: Il dolore della separazione**

1. Il nome è la soglia	8
1.1 Il nome è la soglia: gli anni Ottanta	10
1.2 Gli anni Novanta e Duemila : Luther Blissett, Moresco, Saviano	14
2. Genesi del noi generazionale: Palandri	22
3. I nomi impossibili e la parete di luce	32
4. I nomi impossibili e le ombre	40
4.1 Primo esercizio di non dicibilità: ( <i>Pseudonimia</i> ) <sup>2</sup> di Giorgio Manganelli	41
4.2 Secondo esercizio di non dicibilità: <i>Lo stadio di Wimbledon</i> di Daniele Del Giudice	47
5. Pier Vittorio Tondelli e la sindrome da rock star	53
6. I nomi di <i>Altri libertini</i>	58
6.1 <i>Mimi e Istrioni</i>	62
6.2 <i>postoristoro</i>	67
6.3 <i>Viaggio</i>	68
6.4 <i>Senso Contrario</i>	70
6.5 <i>Altri libertini</i>	70
6.6 <i>Autobahn</i>	72
7. I nomi di <i>Pao Pao</i>	77
8. <i>The party's over</i> : la crisi del 1983	87
8.1 Requiem per una generazione: <i>Dinner party</i>	92
9. Tra il fuoco e il nulla: Dentro la <i>Fenomenologia dell'abbandono</i>	98
9.1 Il fuoco: i nomi di Carlo Coccioli in <i>Fabrizio Lupo</i>	100
9.2 Il nulla: i nomi secondo Christopher Isherwood	131
9.3 Da Dio all'uomo come dal creatore al demiurgo: fra Tondelli e Manganelli	145
9.4 Tornando all' <i>Attraversamento dell'addio</i> : i nomi Fredo ed Aelred	156

10. Verso <i>Rimini</i> : Joe Jackson e il postmoderno mistico	163
10.1 Di viaggiatori anomali in territori mistici:	
Il pellegrinaggio di <i>Rimini</i>	170
10.2 Danzando nel mondo delle ombre di luce: il mandala di <i>Rimini</i>	182
10.3 Il cosmo sono io stesso: la struttura del mandala	188
11. Il giallo metafisico di <i>Rimini</i>	211
11.1 L'apocalisse Zen e l'eucatastrofe	215
12. Fuori da <i>Rimini</i> :	
Il caso del racconto <i>Pier a Gennaio</i> (1986 e 1988)	221
12.1 <i>Biglietti agli amici</i> : un libro per pochi	227
13. Il <i>fading</i> e il <i>narcisismo</i> :	
tre nomi come figure di un'incarnazione in <i>Camere separate</i>	232
13.1 Il dolore concentrico	236
13.2. Il nome è l'angelo: Hermann, Leo e Thomas	238
13.3 La franosità del sé e gli altri nomi	248
13.4 Le nozze mistiche della letteratura	250
13.5 Un'infinita preghiera	254
13.6 Un canto epico per gli anni Novanta	256
14. Una reincarnazione sotto forma di linguaggio:	
<i>Preparativi per la partenza</i> di Paolo Ruffilli (2004)	262

## **Parte II: Il nome multiplo**

1. Luther Blissett: Storia di un nome multiplo	279
2. Come <i>il pop</i> entra nell'onomastica:	
storia del nome Wu Ming	291
2.1 Elvis Presley: la prima icona pop	296
2.2 Da Paul Revere a Ziggy Stardust	300
2.3 I Residents e l'icona pop come anonimato	316
2.4 Il punk e i nuovi sviluppi dell'onomastica pop	320
2.5 Il post-punk: nomi e pose anti-commerciali	329
3. Luther Blissett e Wu Ming: due nomi a confronto	342
4. Luther Blissett contro Luther Blissett:	
problemi di attribuzione letteraria di fine millennio	347
5. Il suicidio rituale di Luther Blissett	

e i nuovi percorsi di Wu Ming	356
6. Luther Blissett e le tentazioni del <i>brand</i>	368
7. Gli scrittori e la pubblicità dei loro libri	374
7.1 Il bastone e la carota: come addomesticare il lettore con un abbraccio secondo Wu Ming	378
7.2 Uso comunitario di Internet o <i>Brand community</i> ?	380
7.3 The author is the message/ l'autore è il messaggio	390
8. Non avrò più nomi, mai più. Così li avrò tutti: i nomi del protagonista di <i>Q</i>	392
9. Il contronome di Saviano e una nuova definizione di nome proprio	422
9.1 Il <i>name</i> spin-off	426
10. Niente è come sembra: il nome proprio fra Internet e Saviano	434
11. I nomi di <i>ZeroZeroZero</i>	452
12. Milena Fiotti è Tiziano Scarpa: una storia vera	465
12.1 Il nome Milena Fiotti è simile ai nomi di donna di <i>Occhi sulla graticola</i>	468
12.2 Di cosa parla <i>La correzione</i>	470
12.3 Abiura dei <i>noms de plumes</i>	473

### **Parte III: verso l'increato**

1. Il nome nell'opera di Antonio Moresco	478
1.1 1979: <i>La camera blu</i> , <i>Clandestinità</i>	480
2. 1980-1982: <i>Romanzo di fuga</i> e <i>La buca</i>	485
2.1 Antologia di testi da <i>Romanzo di fuga: Il serpente</i>	491
2.2 Nella città del non esordio: l'impasse di <i>Romanzo di fuga</i>	496
2.3 Antologia di testi da <i>Romanzo di fuga</i> : <i>I trampoli</i> e <i>Lettera dal Bhutan</i>	500
3. 1983: <i>La cipolla</i>	519
3.1 2005: <i>Il re</i>	522
4. I nomi in <i>Gli esordi</i>	526
5. I nomi delle prime due parti dei <i>Canti del Caos</i>	530
5.1 Principessa e l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio	533
5.2 I nomi in <i>Canti del Caos</i> parte terza	546

5.3 Antinisca	553
6. I nomi in <i>Gli increati</i>	561
6.1 La sposa dei morti e Lazzaro	562
6.2 Terroristi ed insorti fra vitamorte e tracimazione	569
7. I nomi nella seconda parte di <i>Gli increati</i>	579
7.1 La liturgia esplosa	582
7.2 Gli immortali	588
7.3 Lazlo	591
7.4 Jan Palach e l'increato	599
8. Il ballo degli increati	601
8.1 Il proemio degli increati e la tassonomia definitiva dei nomi	604
 <b>Appendice I</b> : Intervista a Wu Ming 1 del 4 Settembre 2010	 612
<b>Appendice II</b> : Intervista a Antonio Moresco del 30 Dicembre 2010	617
<b>Appendice III</b> : L'ossessione del sesso e le incarnazioni del divino: da <i>Petrolio</i> di Pasolini a <i>Troppi Paradisi</i> di Siti (2014)	 637
 <b>Bibliografia</b>	 646

C'è una gara nel caos:

Ammiro il diavolo perché lascia a metà le cose  
Ammiro Dio perché finisce tutto

(Emanuel Carnevali, 1914)

Ma questi non sono nomi!

(Antonio Moresco, 1982)

## **Parte I: Il dolore della separazione**

## 1. Il nome è la soglia

"Il limite non è ciò in cui qualcosa cessa, ma quello da cui qualcosa comincia." (M.Heidegger)

Questa tesi si pone l'obiettivo di delineare una fenomenologia del nome nella letteratura italiana contemporanea. Però, a differenza dell'onomastica letteraria tradizionale, questo lavoro non è incentrato esclusivamente sui nomi dei personaggi bensì anche sul nome di autore. Questo *modus operandi* non tradizionale è stato imposto dalle stesse opere che mi accingo a trattare.

Nel 2005 Jean Louis Vaxelaire, in *Les noms propres. Une analyse lexicologique et historique*<sup>1</sup>, dedica appena due pagine al nome di autore, richiamandosi a saggi seminali di Derrida e Foucault<sup>2</sup>, ma vecchi di vent'anni, che perciò non conoscono i processi di cui è stato soggetto in letteratura il nome di autore in questi ultimi anni e di come ciò, conseguentemente, abbia aperto prospettive fino a poco tempo fa impensabili che hanno finito per influenzare in modo profondo anche l'onomastica dei personaggi. Gérard Genette in *Soglie* riassume così la funzione del nome d'autore in rapporto ad un testo scritto:

“Il nome dell'autore svolge una funzione contrattuale d'importanza molto variabile a seconda dei generi: debole o nulla nella finzione, molto più forte in tutti i tipi di scrittura referenziale, dove la credibilità della testimonianza, o della trasmissione, si basa largamente sull'identità del testimone o del relatore”<sup>3</sup>

Questo punto di vista appare, sebbene largamente condivisibile per i tempi in cui è stato concepito, oggi è inattuale. La distinzione fra quelle che Genette definisce come finzione e scrittura referenziale si è sempre più affievolita fino, in alcuni casi, ad annullarsi. Si può parlare, anzi, di come la scrittura fictionale abbia trovato nell'alto tasso di referenzialità il suo lato più innovativo. Ciò comporta una serie di domande cui si tenterà di dare una risposta: che cosa è successo in questi anni? Che cosa ha portato il nome d'autore a sconfinare dal paratesto fino al centro della narrazione? Perché, al contrario, anche i nomi di personaggi si sono ritagliati

---

<sup>1</sup>J.L. Vaxelaire, *Les noms propres, une analyse lexicologique et historique*, Champion, Paris 2005.

<sup>2</sup>Il capitolo che l'autore dedica al *nom d'auteur* si risolve nelle pagine 322 e 323. Questo senza dubbio è dovuto anche al carattere enciclopedico di un'opera che ha l'indubbio merito di fare un *overview* sui vari sottotipi di studi afferenti al vasto campo dell'onomastica. I seguenti testi di Derrida e Foucault sono fondamentali ma certo non bastanti a delineare in modo esaustivo un fenomeno così complesso: J. Derrida, *Otobiographies - l'enseignement de Nietzsche et la politique su nom propre*, Paris, Galilée 1984, pp.119 e M. Foucault, «*Qu'est-ce qu'un auteur ?* », Bulletin de la Société française de philosophie, 63e année, 3, Luglio-Settembre 1969, pp. 73-104.

<sup>3</sup>G. Genette, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, p.40



un ruolo sempre più importante fino ad invadere il paratesto? E, soprattutto, perché ormai ogni tipo di tassonomia deve essere ridisegnato? Attraverso una nuova fenomenologia si può evidenziare come i nomi nel romanzo siano parte di un'orbita di senso continuativa fra realtà e finzione che non permette un'analisi parziale.

Per rendere evidente questa situazione è opportuno introdurre fin da ora due concetti che saranno la bussola grazie alla quale ci orienteremo in questo viaggio: quello di poetica onomastica e di sistema referenziale. Per poetica onomastica intendo il modo linguistico attraverso cui l'autore rende dicibile sé e i suoi personaggi, mentre per sistema referenziale intendo il rapporto fra mondo extratestuale e il sistema-lingua. Attuando questo metodo, il focus non sta solo nell'etimologia o l'analisi puramente linguistica dei nomi ma anche nel ricostruire la riflessione sul linguaggio dell'autore. Dai casi trattati emerge come le scelte onomastiche siano solo la punta dell'iceberg di un'incessante riflessione d'autore sulla nominazione del mondo. Si narra che Fruttero e Lucentini, durante la scrittura di un loro libro, litigarono mezz'ora per un punto e virgola. Non stupisce che i due autori abbiano scritto nel 1969 *Il libro dei nomi di battesimo*<sup>4</sup>. Il perfezionismo nelle scelte linguistiche si rispecchia anche nei nomi. Con l'aggravante che *nomen omen*, come dicevano i latini. In un discorso di onomastica letteraria contemporanea, però, questo proverbio tramandato nei secoli ha un'accezione lievemente diversa: non i nomi danno il destino al personaggio, quanto piuttosto i nomi dei personaggi determinano il *modus scribendi*( e quindi anche il destino) di un autore.

In questi ultimi trentacinque anni si può avvertire con chiarezza come due fenomeni apparentemente slegati siano in realtà indissolubili: il passaggio da finzione letteraria a letteratura è direttamente proporzionale a quello fra annullamento e ritorno della funzione agente dell'autore<sup>5</sup>. Questo movimento parallelo è il vero spostamento di faglia che ha causato un terremoto nel canone letterario. Si può vedere, infatti, come in Calvino si parli di morte, in Manganelli d'inesistenza, in Tondelli di scomparsa, in Luther Blissett di moltiplicazione ed infine in Morello

---

<sup>4</sup>C.Fruttero e F. Lucentini, *Il libro dei nomi di battesimo*, Mondadori, Milano 1969. Questo libro, che conoscerà un'edizione accresciuta nel 1998, si offre come guida ai futuri genitori in cerca di un nome giusto per il loro figlio. Al di là della motivazione scanzonata dell'opera, questo breve manuale si rivela una preziosa introduzione allo scibile onomastico ed inoltre dimostra come i due autori fossero molto interessati a trovare una nominazione adeguata per i personaggi dei loro romanzi. Si veda inoltre il contributo di M.G. Arcamone *La donna della domenica di Fruttero e Lucentini*, in *il Nome nel testo*, XII, 2006, p.11-16.

<sup>5</sup>La funzione agente del testo sulla realtà che lo circonda è strettamente correlata alla presenza, o meno, dell'autore in esso. Questo si vedrà estesamente in molti luoghi di questa tesi ma soprattutto a partire dalla fine della seconda parte dove si racconta la polemica che avvenne sul sito *Nazione Indiana* fra Tiziano Scarpa e tal Marsilioblack.

di esordio ed increazione dell'autore. E per ognuno di questi scrittori ciò comporta un sistema referenziale ed una poetica onomastica in linea alla proposta formale adottata. Così il nome, sia d'autore che di personaggio, diventa un marcatore assolutamente imprescindibile per comprendere come ciò avvenga.

### 1.1 Il nome è la soglia: gli anni Ottanta

Negli anni Ottanta scrittori molto diversi fra loro come Giorgio Manganelli, Daniele Del Giudice, Enrico Palandri e Pier Vittorio Tondelli si interrogano sui nomi. La nominazione, così, risulta un vero e proprio nodo gordiano che necessita di una continua riflessione formale. È ritenuto impossibile includere nella diegesi il nome d'autore perché il testo è considerato separato e autoreferenziale. Una larga parte di questi autori così opta per isolare il nome d'autore al solo paratesto poiché tutto ciò che rimanda ad una realtà extratestuale deve essere espulso o reso inerme nel testo. Così la scomparsa del nome d'autore nella diegesi<sup>6</sup> e la difficoltà di nominazione dei personaggi diventano i tratti in comune di esperienze scritte che, per il resto, risultano difformi.

Durante lo studio di questi autori, partendo da un brano di Leonardo Sciascia che definisce Borges come un teologo ateo, si comprende come il discorso su Dio sia diventato un discorso sulla letteratura, cioè un discorso che si rifà solo a sé stesso rifiutando di confrontarsi con le grandi domande che sono state al centro della tradizione letteraria classica. Per evitare equivoci sia chiaro che il discorso su Dio cui mi riferisco (e si riferisce anche Sciascia nel suo brano) non è, come vedremo, un discorso esclusivamente religioso, quanto piuttosto una riflessione sull'effettiva efficacia della parola umana per incarnare il mondo extratestuale e garantire così al testo una funzione agente. Mentre gli scrittori postmoderni si accontentano di interpretazioni possibili, voli pindarici e giochi combinatori con Pier Vittorio Tondelli si torna a cercare la verità dentro a un modo di fare letteratura non più neutro ed autoreferenziale. Questa inversione di tendenza ha il suo primo segnale in uno scritto del 1983, quando l'autore, citando Peter Handke, af-

---

<sup>6</sup> Si veda il racconto (Pseudonimia)<sup>2</sup> di Manganelli, *Boccalone* di Palandri, *Lo stadio di Wimbledon* o l'intera opera di Tondelli. Opere profondamente diverse ma caratterizzate da quella che si potrebbe definire la scomparsa dell'autore, cioè l'impossibilità di poter immettere il di lui nome nello svolgimento dell'opera anche se in essa vi sono dei forti rimandi autobiografici. Si vedrà questo nei primi capitoli della presente tesi ma, in generale, si potrebbe dire che l'autore, più o meno scientemente, percepisce come trauma che il suo nome, qualcosa che era indissolubilmente legato ad un corpo animato, diventi un'unità culturale che giace inerme nel testo insieme agli altri significanti. Non a caso la prima parte di questa tesi s'intitola *il dolore della separazione*.

ferma: "Io lavoro al mistero del mondo."<sup>7</sup> Tondelli non è, quindi, uno degli autori simbolo della letteratura generazionale o del postmoderno, quanto piuttosto, a partire dalla seconda fase della sua opera, un innovatore che presagisce alcune tendenze letterarie che si svilupperanno pienamente solo a partire dall'inizio del nuovo millennio.

Lo scrittore di Correggio che molti<sup>8</sup> hanno ritenuto *solo* generazionale in realtà, fin dalla metà anni Ottanta, si interroga su opere "eretiche" e cosmiche come *Il Cerchio Ermetico* di Miguel Serrano, *L'inno dell'universo* di Teilhard de Chardin e *Il big bang e i buchi neri* di Stephen Hawking. E non si dimentichi, inoltre, la passione che lo scrittore correggese aveva per il pensiero orientale di cui è stato un attento studioso. Per fare fronte a questa urgenza conoscitiva il giovane scrittore talentuoso di *Altri libertini* si trasformò in un intellettuale inquieto ed avido di conoscenza, capace di interfacciarsi con *nonchalance* sia con l'ultimo *trend* giovanile che con libri di teologia comparatistica. Nelle sue pagine, infatti, convivono in modo armonico Joe Jackson e Blaise Pascal, Rainer Fassbinder ed il Vedanta.

La critica ha saputo confrontarsi con i primi esiti di Tondelli, ossia *Altri libertini* e *Pao Pao*. Questi sono i testi effettivamente generazionali, per quanto il termine "generazionale" possa significare qualcosa in un discorso critico. Proprio *Altri libertini* e *Pao Pao* (soprattutto il primo, considerato un classico fin dalla sua pubblicazione nel 1980) sono i testi del corpus tondelliano che all'inizio furono maggiormente valorizzati. Sia Luther Blissett che i Cannibali si percepiscono come continuatori della scrittura generazionale da cui Tondelli, però, si era allontanato fin dal 1983, cimentandosi con opere come *Dinner Party* e *Rimini* (1985), *Biglietti agli amici* (1986) e *Camere separate* (1989). Il fatto che le opere mature di Tondelli siano trascurate in favore di quelle giovanili, più in linea con certe teorizzazioni critiche (si veda *Finzioni occidentali* di Gianni Celati), fa comprendere come l'autore correggese fosse, sì, influente ma non totalmente assimilato dai suoi successori. Quando l'autore inizia a entrare nella seconda fase della sua proposta formale, allora, curiosamente, l'interesse intorno alle sue opere diventa minore. *Rimini* viene duramente stroncato mentre *Camere separate* è accolto con pareri contrastanti però in ambo i casi non è percepita l'effettiva innovazione formale di

---

<sup>7</sup>P.V.Tondelli, *Post-Pao Pao*, in *Opere, Cronache, saggi e conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Bologna 2001, p. 784. D'ora in poi *Opere*, Vol II.

<sup>8</sup>Si rifletterà intorno alla ricezione dell'opera tondelliana nel capitolo 6 della prima parte di questo lavoro.

queste due opere<sup>9</sup>. Solo a partire dai primi anni 2000, grazie al lavoro di critici come Fulvio Panzeri e Roberto Carnero nonché alla nascita di un Centro Studi dedicato all'opera di Tondelli, si è iniziato a studiare con una certa sistematicità le opere post-1983 di Tondelli.

La nominazione in Tondelli è un aspetto cruciale della sua opera. La riflessione onomastica ha inizio con l'opera d'esordio *Altri libertini* che trova nella tesi di laurea, composta dall'autore durante lo stesso arco di tempo, il sottotesto critico di riferimento. La tesi di Tondelli era dedicata alla letteratura epistolare del Settecento e, anche se *Altri libertini* certo non fa parte di questa categoria, l'autore in ambo le opere concorda sul fatto che c'è un rapporto di interdipendenza fra il nome d'autore e quello dei personaggi che crea. Ciò chiaramente si ripercuote in onomastica notando come questa interdipendenza sia riscontrabile nonostante il nome d'autore sia referenziale mentre i nomi dei personaggi siano fittizi. Questa riflessione critica è valevole anche per *Pao Pao* ma a partire da *L'attraversamento dell'addio*, racconto del 1984 dove Tondelli teorizza la fenomenologia dell'abbandono, poetica cui si dedicherà fino alla fine del decennio, l'autore inizia una serrata ricerca onomastica dove sono tangibili le influenze di Christopher Isherwood e Carlo Coccioli, due fra gli scrittori più amati dall'autore. *L'addio* termina con una citazione da *Fabrizio Lupo* di Coccioli, "Ma noi non potevamo avere figli; è tutto così naturale!"<sup>10</sup>, che sintetizza il tormento poetico da cui lo scrittore è ossessionato e che potrebbe essere così riassunto: "Perché se Dio può creare un universo, l'autore può creare solo un teatrino separato in cui si muovono le figure di cartone dei personaggi?" A partire da quel racconto che segna una svolta di poetica per Tondelli, il percorso dello scrittore di Correggio sarà dedicato a mettere in discussione la separazione fra mondo fenomenico e mimesi, autore e personaggi.

Il primo tentativo di raggiungere questo scopo è *Rimini*, romanzo passato alla storia come affresco balneare della riviera romagnola quando invece l'autore, ispiratosi a Tolkien ed alla mistica orientale ed occidentale, crea una "subcreazione letteraria" che, attraverso la struttura del mandala, vuole incarnare il dramma del cosmo. Un dramma che si ripercuote in ogni piano, sebbene ad ogni passaggio, quasi in modo neoplatonico, sia sottratta un po' della luce primigenia. I nomi ci guidano nel disvelare la struttura profonda di questo romanzo che, nono-

---

<sup>9</sup>Si parlerà della ricezione di *Rimini* e *Camere separate* nei rispettivi capitoli dedicati a queste due opere.

<sup>10</sup>P. V. Tondelli, *L'attraversamento dell'addio*, in *Opere, Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Bologna 2001 p.741. D'ora in poi *Opere* Vol. I.

stante la levità linguistica dove si nota l'influenza massiva dei modelli americani, è il simbolo di una coraggiosa ed innovativa ricerca formale. Il cognome di un personaggio di *Rimini*, lo sceneggiatore che si batte per produrre il proprio film, Tucci, si può considerare un evidente tributo a Giuseppe Tucci, autore di *Teoria e pratica del mandala*, testo da cui l'autore prende ispirazione per costruire il romanzo, facendo diventare effettivamente il grande studioso lo sceneggiatore occulto di *Rimini*.

Questo è solo uno fra gli esempi di nomi che raccontano fedelmente le plurime influenze che Tondelli infonde dentro al suo universo romanzesco: Aelred, nome che appare sia in *L'attraversamento dell'addio* che in *Rimini*, è un nome di origine scozzese che l'autore prende in prestito da Aelredo di Rielvaux, autore di *L'amicizia spirituale*, mentre Bruno May è un nome che richiama da vicino quello del chitarrista dei Queen Brian May, band che nel 1984, quando il romanzo veniva composto, aveva conosciuto, grazie al singolo *Radio Ga Ga*, un nuovo vertice di popolarità.

In *Biglietti agli amici* (1986), opera di ricapitolazione poetica che crea idealmente un ponte fra *Rimini* e *Camere separate*, nell'ultimo biglietto si racconta di come l'autore sia sopraffatto dai suoi personaggi. Bruno ed Aelred, proprio due fra i protagonisti di *Rimini*, gli vengono incontro distaccandosi dalla pagina emettendo in seria difficoltà il sé dell'autore che è relegato a "fantasma in terza persona." Questa situazione rende l'autore "piccolo" mentre nel frattempo i personaggi dei romanzi da lui creati lo sovrastano.

*Camere separate*, l'ultimo romanzo di Tondelli, è il racconto di tre posizioni sentimentali, Hermann, Leo e Thomas, che effettivamente spodestano l'autore. Dentro a questi personaggi l'autore condensa tre momenti della sua vita: il sé passato, il sé presente, il sé futuro. Ma Tondelli si accorgerà di questo solo durante le fasi finali della composizione del testo perché inizialmente *Camere separate* era stato concepito come lamento per il compagno morto. Nel Settembre del 1991, negli ultimi appunti presi quando è già ricoverato in ospedale, Tondelli afferma la necessità di affrancarsi dal mito<sup>11</sup> (la fase di *Rimini* e *Camere separate*) per scrivere un canto epico. In questo canto epico sarebbe stato iscritto, con quasi assoluta certezza, il nome dell'autore. Ma ciò non accadrà. Il nome dell'autore alla fine

---

<sup>11</sup> *Rimini* e *Camere separate* sono romanzi all'insegna del "mito di sé che aveva giocato", mentre invece, alla fine della sua carriera, Tondelli valuta la possibilità di scrivere un canto epico. Questo è l'argomento del paragrafo 13.7 della presente tesi.

del percorso scrittoria è abbandonato, per dirla con Rilke, come un balocco rotto. Il lascito di Tondelli, nondimeno, risulta essere di assoluta importanza e rappresenta uno dei momenti più fecondi per lo studio delle tendenze onomastico-letterarie nella letteratura italiana. Infatti ad ogni opera Tondelli disegna l'onomastica dei propri personaggi in un continuo processo di ridefinizione della propria poetica.

## 1.2 Gli anni Novanta e Duemila: Luther Blissett, Moresco, Saviano

Negli anni Novanta il problema del nome fra testo e autore non è più avvertito come un problema cruciale dove ci si interroga intorno alla dicibilità del mondo attraverso il linguaggio ma piuttosto come un modo per sperimentare fra romanzo e mezzi di comunicazione. Non ci si deve stupire, se, trattando il caso Luther Blissett, si parlerà più del paratesto che non del romanzo *Q*. Questa situazione è probabilmente dovuta al fatto che l'eredità tondelliana venne percepita solamente come inclusione nel canone letterario di influenze *popular* che non era possibile trattare in precedenza<sup>12</sup>, se non con distanziamento ironico, nel gioco della letteratura. Questo è l'assunto di base per cui un intero decennio sarà caratterizzato dal tributo a fenomeni che si riallacciano ai primi anni Ottanta, così come accade per i Cannibali o gli stessi Luther Blissett, autoproclamatisi ideali continuatori della scena avanguardista e *popular* bolognese che aveva conosciuto con intellettuali del calibro di Francesca Alinovi, Roberto Daolio ed artisti come Andrea Pazienza e lo stesso Tondelli il suo momento di maggior rilievo.

I contributi più significativi che hanno problematizzato il nome di autore nell'universo romanzesco sono riscontrabili nel fenomeno del *multiple name* e nel genere comunemente definito *auto-fiction*. I *multiple name* e l'autofiction sono stati teorizzati a cavallo fra anni Settanta e Ottanta rispettivamente in America e Francia, nel canone letterario italiano appaiono più tardi, all'inizio degli anni Novanta.

---

<sup>12</sup> Si deve ricordare che alla fine degli anni Settanta, quando Tondelli si affaccia sulla scena letteraria con il suo libro d'esordio, la letteratura era considerata, pressoché per postulato, qualcosa di sperimentale e dotto. Più volte, come si vedrà più avanti, l'autore di Correggio sarà polemico con le neoavanguardie definendosi "completamente al di fuori dell'accademismo di questa vecchia e boriosa e vecchissima letteratura di vecchi fatta per vecchi." G. Susanna, *Scrivere è come cantare, Fare musica*, Dicembre 1985. All'epoca non era certo un fattore che garantisse una credibilità letteraria citare testi di canzoni da hit parade o raccontare storie appartenenti al quotidiano. Reputare, però, che i meriti di Tondelli siano limitati all'introduzione nel canone letterario di influenze *popular* è non solo riduttivo ma addirittura improprio. Eppure molti critici hanno liquidato Tondelli e la sua opera come generazionale. Invece la situazione è ben diversa: alla destrutturazione linguistica sperimentale si contrapponeva con veemenza il linguaggio parlato di *Altri libertini* o quello sontuoso di *Rimini*. Ma questo si vedrà meglio più avanti.

Se tutti concordiamo nel dire che il primo nome proprio che appare su di un libro è quello dell'autore, generalmente sul frontespizio vicino al titolo, riconosciamo anche che tale nome inequivocabilmente rimanda a un individuo. Quanto a quest'ultimo, poteva, almeno fino ad oggi, nel caso volesse diversificare l'uomo dallo scrittore o semplicemente mantenere l'anonimato, avvalersi di uno pseudonimo. Invece, a partire dal 1994, anno di nascita di Luther Blissett, è stata introdotta una diversa possibilità: quella del condividuo o *multiple name*

I Multiple Name sono 'firme' che l'avanguardia degli anni '70 e '80 ha proposto per un uso seriale. I più comuni sono 'nomi propri inventati' che possono essere usati da chiunque come 'contesti' o come 'identità'. L'idea è quella di creare un corpus di opere artistiche usando quest'identità inventata. Ma nella sua versione italiana il *multiple name* si era evoluto in una proposta ancora più coraggiosa. Infatti Luther Blissett non era un'identità inventata, bensì un famoso calciatore realmente esistito. Inoltre, secondo il progetto chiunque poteva essere Luther Blissett, diventando continuatore autorizzato delle sue imprese cospirative e transmediali. Ma questo mette chiaramente in crisi il concetto di nome come termine a referente unico: tutti possono essere Luther Blissett.

Questo insolito scrittore pubblicherà un solo romanzo, il best seller *Q*, in cui il protagonista, un alter ego dell'autore, cambia il suo nome per ben undici volte. E, curiosamente, poco dopo l'arrivo del libro sugli scaffali delle librerie il collettivo originale del progetto si scioglie, per riformarsi con un solo vero radicale cambiamento: quello del nome. Infatti da lì in avanti si chiameranno Wu Ming, in cinese “nessuno”, che gli stessi protagonisti del progetto definiscono *un nome di band*. Così la tradizione dei nomi di band musicali, di cui ho curato uno studio nella seconda parte di questa tesi<sup>13</sup>, si ibridava con quella del nome di autore.

---

<sup>13</sup> Alcuni capitoli della seconda parte di *Il nome e la forma* erano già facenti parte della mia tesi di laurea specialistica *Il nome nella contemporaneità*, discussa a Pisa il 10 Maggio 2011 con relatori Carla Benedetti e Maria Giovanna Arcamone. L'inclusione di questi capitoli che qui appaiono con lievi modifiche è stata una scelta obbligata. Infatti *Il nome e la forma*, fin da quando fu presentato come progetto di ricerca con il titolo provvisorio di *Il nome e l'identità*, nasceva come continuazione di quella tesi. Non riportare i capitoli avrebbe significato tralasciare alcune fasi fondamentali di questa ricerca creando una frattura in quello che è, a tutti gli effetti, uno studio unico e, soprattutto, rendere nebulosi, se non addirittura incomprensibili, alcune riflessioni della terza e conclusiva parte. E, *last but not least*, il fatto che alcuni degli argomenti affrontati allora abbiano avuto soltanto adesso una certa risonanza in ambito accademico. Infatti nel Settembre 2015 Jean Louis Vaxelaire, uno dei massimi esperti della materia, ha presentato un intervento sui *band names* al convegno internazionale ICONN di Baia Mare, mentre appena un mese dopo il massmediologo Marco Deseriis, dopo alcuni articoli dedicati all'argomento, ha pubblicato un intero volume dedicato ai *multiple names: Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous* (University of Minnesota Press).

Ma questo è solo uno degli esempi che inducono a muoverci dentro questo campo di ricerca. Pensiamo allo scrittore Walter Siti: immancabilmente il protagonista dei suoi romanzi si chiama Walter Siti, proprio come il suo autore. Non basta dividere arbitrariamente l'*auctor* dall'*agens*, perché nei romanzi dello scrittore modenese si viene a creare una complessa ambivalenza fra l'autore e il personaggio e fra ciò che è vero e falso. Come non citare a riguardo la spiazzante affermazione con cui inizia *Troppi Paradisi* (2006): "Mi chiamo Walter Siti, come tutti"<sup>14</sup>. In questa frase, ripresa dall'epistolario del musicista francese Erik Satie, è impresso in modo icastico tutta la verità su cosa negli anni Novanta è diventato il nome: un identificatore che non riesce più a svolgere il suo ruolo nel mondo. Questo andamento onomastico ha le sue radici in un *milieu* culturale totalmente rinnovato rispetto ai tempi in cui Italo Calvino scriveva in *Se una notte di inverno un viaggiatore* "Come scriverei bene se non ci fossi"<sup>15</sup> e utilizzava per i suoi personaggi nomi che per la loro ricchezza di rimandi intertestuali erano croce e delizia degli studiosi. Questo nuovo uso è originato da una nuova consapevolezza che si è creata intorno al concetto di identità. Giovanni Jervis, noto esperto di psicologia dinamica, definita l'identità come "la descrizione della nostra riconoscibilità" e indicati i parametri di riconoscibilità, cioè "le caratteristiche anagrafiche, la collocazione sociale, le caratteristiche fisiche, le caratteristiche di personalità, il nostro nome e cognome", afferma:

"Osserviamo subito come questi parametri, i quali circoscrivono senza equivoci l'identità di un individuo, pur essendo tutti indispensabili, sono soltanto in parte individuali e quasi tutti collettivi. O per meglio dire, di strettamente e riconoscibilmente individuale c'è solo la fisionomia, o meglio l'impronta digitale, oppure la mappa retinica, o la mappa genetica: tutto il resto è collettivo"<sup>16</sup>

Proprio in questa frizione tra individuo e collettività sta uno dei punti chiave di questa sperimentazione intorno all'uso del nome in letteratura. Potremmo affermare che Luther Blissett ha fatto forza su questa antitesi creando "un co-individuo". Essere più individui ed avere lo stesso nome, certo, può dare origine a problematiche imprevedute. Giuseppe Genna, prendendo alla lettera quando detto dagli ideatori del progetto, firmerà a nome Luther Blissett un suo scritto, edito per Mondadori, prima che *Q* fosse arrivato in libreria. Perciò abbiamo documentata, a

---

<sup>14</sup>W.Siti, *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano 2014, p.689.

<sup>15</sup>I. Calvino, *Opere, Romanzi e Racconti*, Vol II, Mondadori, Milano 1994, p.779

<sup>16</sup>G. Jervis, *Il mito dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Milano 2009, p.124



metà degli anni novanta, una *querelle* letteraria fra Luther Blissett e... Luther Blissett. Una domanda, a questo punto, risulta fondamentale: come fa il nome d'autore a svolgere la "funzione classificatoria"<sup>17</sup> di raggruppare a sé un certo numero di testi (descritta da Foucault) quando ci sono più scrittori che si chiamano con lo stesso nome e finiscono addirittura per andare in disaccordo?

Alcuni scrittori si sono sentiti in dovere di dare al nome un ruolo preminente nelle proprie opere. Fra questi si distingue Antonio Moresco. Infatti nel suo romanzo *Canti del caos* c'è un brano in cui un hacker chiamato Sidney 1 si tuffa in un mare nero, che rappresenta "tutte le acque del mondo, con tutti i flussi, le reti"<sup>18</sup>, rischiando di rimanere affogato. L'arretramento onomastico del personaggio, il cui nome si limita alla città di provenienza e ad un numero, allude velatamente alla schiacciamento che subisce l'uomo di fronte ad un apparecchio che gli permette di essere collegato con tutto il mondo. Un piccolo individuo travolto dall'immenso mare della collettività.

In questo stesso scrittore si nota, già a partire dal 1993, con il suo libro d'esordio *Clandestinità*, un interessantissimo approccio onomastico. La quasi totale assenza di nomi propri, sostituiti da nomi comuni che diventano nomi propri (per esempio la Signorina di *Clandestinità* o la Meringa di *Canti del caos*) sono i tratti distintivi di un'originale proposta onomastica che sarà arricchita e raffinata soprattutto in *Canti del caos*. Questo romanzo, insieme a *Gli increati*, è da considerarsi la *summa* dell'arte onomastica di Moresco, dove accanto a *nomi di persona*, si nota un uso massiccio di nomi comuni usati come identificatori, ad esempio «la ragazza con l'acne», «l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio» o «il softwareista» che finiscono per diventare nomi di persona a tutti gli effetti. E alcuni di questi nomi, addirittura, si modificano a seconda delle vicende di cui il personaggio sarà protagonista. Se ad esempio, quando a «la ragazza con l'acne», sarà chiamata da quel momento in poi «la ragazza senz'acne» e così via.

Si potrebbe notare che sia il personaggio di *Q* che quelli dei romanzi di Moresco cambiano nome più volte. Ma c'è una differenza sostanziale. E sta nel modo in cui i due scrittori si rapportano con la poetica onomastica. Se in *Q* "il nome non è

---

<sup>17</sup>"Le nom d'auteur exerce par rapport aux discours un certain rôle: il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres." M. Foucault, « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* », cit., p.11

<sup>18</sup>A. Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, Milano 2009, p.849

più mio di qualunque altro”<sup>19</sup>, nelle opere di Moresco il cambiamento di nome coincide con un cambiamento nel modo di essere del personaggio che potremmo definire ontologico. E, a volte, questo percorso onomastico culmina con la conquista di un nome proprio. Questo accade persino a il Matto *alter ego* dello scrittore, che inaspettatamente diventa Antonio Moresco, in una pagina cruciale per l’economia compositiva di *Canti del caos*:

“Il mio nome è Antonio Moresco. [...] Sto scrivendo da molti anni quest’opera. Adesso ho cinquantotto anni”<sup>20</sup>

Questo certo non potrebbe accadere in un libro di Luther Blissett, un nome che può usare solo il pronome personale noi invece che io, poiché si tratta di un co-individuo.

Un altro caso che testimonia ancora una volta il grande interesse degli scrittori contemporanei per i fenomeni nuovi che si intuiscono a partire dal nome è quello di Roberto Saviano. In *Gomorra*, infatti, è incluso un lungo brano in cui lo scrittore campano si mette ad analizzare i soprannomi (in dialetto “contronomi”) dei boss della camorra. Fra le varie osservazioni, è importante la seguente: “i contronomi possono fare la fortuna o la sfortuna mediatica di un boss”<sup>21</sup>. Infatti se un tempo era valido il detto latino “nomen omen” che si fondava sulla lettura etimologica di un nome, nel nostro tempo è più forte la legge dell’impatto che ha il nome nel circuito mediatico. D'altronde Luther Blissett è stato scelto perché era stato il nome di un famoso calciatore del Milan, così come i boss hanno scelto di chiamarsi Sandokan, come l’eroe di Salgari, e rifarsi a Scarface come modello estetico e comportamentale.

La fluttuazione del nome come strategia mediatica si nota in Facebook, là dove gli utenti sembrano avere interiorizzato le esperienze di uso del nome che ho tentato di illustrare. Come se Luther Blissett fosse progenitore di un’intera generazione che utilizza il nome in modo nuovo, sfruttando le possibilità che i nuovi media concedono. Nel 2011 lo studioso inglese James Earnshaw è addirittura arrivato a sostenere che:

“A look at how literary texts and how culture experiment with name might be instructive, e.g. Thomas Pynchon’s V.; narratives with nameless narra-

---

<sup>19</sup>L. Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 2000, p.23

<sup>20</sup>A. Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, Milano 2009, p.937

<sup>21</sup>R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p.67

tors; celebrities; factual names in fiction. This would open onomastics itself up to an experimental engagement with names and naming as part of its ongoing project”<sup>22</sup>

Paradossalmente più la linguistica che non la critica letteraria si è resa conto dell'importanza di come lo studio dei nomi in letteratura possa chiarire aspetti che altrimenti rimarrebbero sottaciuti o addirittura inspiegabili. Queste parole se fossero tenute ben presenti dai critici letterari, certo, darebbero una nuova credibilità all'onomastica applicata all'ambito letterario. Qualcosa, però, sta lentamente cambiando. Per avere idea di questa controtendenza basta osservare alcuni scritti recenti che finalmente mostrano un cambiamento di rotta e, soprattutto, il coraggio da parte degli studiosi di sperimentare una nuova metodologia per descrivere la realtà che li circonda. La riflessione filologica su opera e autore multiplo è stata alla base del Congresso svoltosi a Bressanone nel 2014. Però gli organizzatori del congresso hanno richiesto specificatamente nella *call for paper* che

"una piccola sezione del Convegno [...] sia consacrata alle più recenti manifestazioni dell'autorialità multipla, specie quando si tratti di operazioni di gruppo marcate da un'elaborata consapevolezza teorica com'è nel caso dei titoli usciti in anni recenti sotto pseudonimi collettivi quali Luther Blisset o Wu Ming. E non saranno da trascurarsi, quanto meno in termini di sociologia e antropologia letteraria, alcune esperienze di composizione letteraria socializzata e condivisa che si avvalgono degli strumenti di comunicazione offerti dal Web. Si considerino ad esempio i testi prodotti dalle comunità di scrittura creativa attive on-line oppure i cosiddetti romanzi a staffetta, strutture narrative aperte che prevedono il passaggio del testimone da un autore all'altro e che proliferano per aggiunta successiva di blocchi in un crescendo di difficoltà non privo di risvolti ludici e motivazioni agonistiche.”<sup>23</sup>

Che un circolo linguistico, nella fattispecie quello di Padova, si occupi di autorialità sottolineando "l'elaborata consapevolezza teorica" del nome multiplo Luther Blissett/Wu Ming, fa comprendere come finalmente sia giunto il tempo di osservare l'autore e il suo nome senza scetticismi, sviluppando un approccio olistico in cui linguistica, onomastica e critica letteraria possono coesistere con l'au-

---

<sup>22</sup>S. Earnshaw, *A Theory of name*, in *Els noms en la vida quotidiana. Actes del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques*. Annex. Secció 2, p.140-149

<sup>23</sup>La call for paper è all'indirizzo: [http://www.sifr.it/segnalazioni/2014/brixen\\_2014\\_circolare1.pdf](http://www.sifr.it/segnalazioni/2014/brixen_2014_circolare1.pdf)

spicio di completarsi reciprocamente. Questo, certo, però appare l'esito di questi ultimi anni di lavoro, in cui è innegabile notare come uno degli aspetti più interessanti della letteratura contemporanea (italiana e non)<sup>24</sup> sia stato il modo in cui il nome di autore si pone in rapporto all'opera.

Basti richiamare alla memoria almeno un paio di eventi recenti della storia letteraria italiana che hanno rinnovato l'interesse su questo aspetto. Nel 2013 viene pubblicato dal collettivo SIC *In territorio nemico*, il romanzo che con i suoi 115 autori, coordinati da Vanni Santoni e Gregorio Magini, è il romanzo con più autori al mondo, mentre nel 2014 Elena Ferrante, scrittrice o scrittore di cui si ignora la vera identità, è stata inserita nella lista dei cento pensatori più influenti secondo la rivista *Foreign Policy* per la categoria *chronicler*. Non credo sia casuale questa proliferazione di fenomeni che ruotano intorno all'autore e ai nomi. Certo è che il nome garantisce all'autore possibilità illimitate durante l'atto performativo. Qualcosa che solo il nome, per assenza o per presenza, può dare.

Ricapitolando, il nome d'autore garantisce una pluralità pressoché infinita di modi di espressione: si parte dal distanziamento dell'autore che si annulla nella pagina scritta donandole piena autonomia fino alla rivendicazione di personaggi che, così come lo scrittore il cui nome è in copertina, si autoproclamano autori dell'opera combattendo fra loro per prendere la parola. Quello che è successo, nel corso di questi anni presi in esame, è una vera e propria rivoluzione copernicana. E questa rivoluzione ci indica come il nome sia la soglia intorno a cui si gioca una parte cospicua di un atto performativo e/o linguistico, la somma condizione di esistenza che consente di comprendere il posto nel mondo che l'autore, con le sue parole ed il suo gesto, vuole rivendicare per sé stesso. Così se una volta l'autore voleva derealizzarsi attraverso l'atto di morte dello scrivere, adesso non solo l'autore ma anche i personaggi lottano per nascere. L'autore si faceva ombra per compiacere i personaggi, disincarnandosi, mentre invece tutti adesso rivendicano la propria forma. In altre parole, se prima l'autore diventava unità culturale assumendo la funzione autore rispetto al testo da lui scritto, adesso è il personaggio che esce dalla pagina per segnalare all'autore che anche lui, pur non essendo in carne ed os-

---

<sup>24</sup>Queste affascinanti evoluzioni del modo di usare il nome si incontrano anche in altre letterature. Lo scrittore francese Philippe Forest, il premio Nobel Kenzaburo Oe, e Philip Roth, anche se meno frequentemente, hanno scritto romanzi in cui il protagonista principale del romanzo porta il nome del suo autore. In Slovenia, invece, tre artisti hanno deciso di cambiare il loro nome di battesimo con quello dell'allora presidente sloveno Janez Janša, e firmare con quel nome le loro opere d'arte. Ma gli esempi sono innumerevoli.

sa, è una forma biologica originata dai "batteri della visione"<sup>25</sup>. Non si può che essere sorpresi dai tempi con cui questa radicale inversione di tendenza è accaduta. Il nome, così, diventa il simbolo di una riflessione linguistica, letteraria e filosofica, su cui tutti i maggiori scrittori, italiani e non, si sono sentiti in dovere di dare un contributo, nessuno escluso. Questo non può che confermare come la nominazione sia un momento estremamente delicato nell'atto di scrivere.

---

<sup>25</sup> Questa espressione moreschiana e, più in generale, questa riflessione, che riassume icasticamente i due poli opposti di quest'opera sui modi di nominazione, potrà essere compresa pienamente solo nel capitolo conclusivo.

## 2. Genesi del noi generazionale: Palandri

"In quegli anni si manifestava un disagio collettivo che questi giovani avvertivano acutamente: si sentivano diversi ma volevano essere uguali"<sup>26</sup>

Molti considerano Tondelli come l'iniziatore del romanzo giovanile polifonico che diventò, fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, la risposta ai raffinati e dottissimi libri dei letterati postmoderni<sup>27</sup>. Italo Calvino e Giorgio Manganelli furono affiancati da una nuova generazione di scrittori fra cui spiccano nomi come Giovanni Pascutto, Claudio Piersanti e Daniele Del Giudice. È lo stesso Tondelli a distanziarsi dalla figura di padre fondatore di questa nuova stagione letteraria in favore di uno scrittore che diventò, poi, suo amico personale e che ha addirittura firmato un libro su di lui, *Pier e la generazione*.

"Boccalone, forse il libro che ha aperto la strada alla nuova letteratura degli anni ottanta [...] Enrico Palandri ha dimostrato, con semplicità, con urgenza quasi, che è ancora possibile per un giovane risolvere la frattura tra quotidiano e fantastico, ricercare con le parole una propria identità; soprattutto è possibile affidare alla letteratura, al libro, la comunicazione di una propria esistenza e di un proprio linguaggio reali."<sup>28</sup>

Enrico Palandri, scrittore veneziano nato un anno dopo Tondelli, esordì nel 1979 con il libro *Boccalone - storia vera piena di bugie*. Il libro, sullo sfondo dei movimenti studenteschi della Bologna del 1977, racconta la storia di amore fra Enrico e Anna ed è il primo esempio di romanzo generazionale, anticipando la pubblicazione di *Troppi Libertini* di circa un anno. I protagonisti si chiamano proprio Enrico ed Anna, non Enrico ed Anna, perché tutti i nomi di *Boccalone* sono in minuscolo. Persino i nomi citati di scrittori, attori o musicisti veramente esistenti, senza eccezioni, sono soggetti allo stesso trattamento. Così abbiamo, giusto per fare qualche esempio, Jules Verne, Woody Allen o John Lennon. Ho incontrato Palandri a Correggio durante il seminario Tondelli 2014. In quell'occasione, durante un colloquio informale, ho avuto modo di chiedergli il perché di questa scelta. E la risposta è stata: "per distanziamento". C'è quindi una netta ed insanabile separazione fra l'autore e i personaggi anche quando materiali biografici affluiscono in

---

<sup>26</sup>A. Tagliaferri. *Intorno a Tondelli. Testo e contesto*. Transeuropa, Ancona 2004, p.107-108.

<sup>27</sup>Il termine postmoderno è una definizione contenitore che ha perso la sua forza semantica poiché è stata incessantemente usata in plurimi contesti d'uso da critici e scrittori. Nel corso delle prossime pagine questa definizione, partendo da una riflessione di Tondelli, sarà problematizzata.

<sup>28</sup>P.V. Tondelli, *Opere* Vol. I, Bompiani, Bologna 2001, p.233 e 235.

un romanzo. La finzione e la realtà, sono, per dirla con il titolo di un romanzo tondelliano, *camere separate*.

Sulla copertina del libro c'è il nome Enrico Palandri, che corrisponde a un uomo in carne ed ossa, mentre dentro al romanzo c'è enrico palandri<sup>29</sup>, niente più che una funzione testuale o, se si preferisce, un avatar di carta decorporeizzato. Non stupisce che Tondelli, lungo il corso di tutta la sua vita, amò molto questo libro<sup>30</sup>: per la prima volta un giovanissimo (Palandri scrisse il libro fra i venti e i ventuno anni e lo pubblicò a ventitre) raccontava storie di giovanissimi. E, a fare da sfondo agli eventi evocati dal romanziere, la città universitaria di Bologna, proprio quella in cui studiò, negli stessi anni di Palandri, Tondelli stesso. Però, forse, quello che deve aver colpito più di tutto lo scrittore di Correggio fu la nascita ufficiale del noi collettivo, quel noi che anche Tondelli farà suo in *Troppi libertini*:

"abbiamo cercato, chi più come me, chi meno come anna, di assicurarci contro la crisi che attanaglia tutti quanti con un investimento familiare e controavventuroso; famiglia un po' come le raccomandazioni del padre di robinson crusoe, che racconta al figlio la vita oltre la soglia domestica come una serie di insidie e di peccati, o come le comuni e altre forme di "amicizia" in cui un gruppo di persone cerca di "tirarsi fuori dal mondo", letteralmente, di privilegiare un collettivo che critichi la realtà e spieghi tutto, insomma abbiamo cercato una rete di rapporti privilegiati, di affetti sicuri e persone care che non ci costringesse quotidianamente ad essere presenti a noi stessi, un nucleo che ci riassume insieme; ci siamo chiamati "simili" o "diversi" tra noi, sempre noi, ma sempre noi, noi, fortissimamente noi!"<sup>31</sup>

*Boccalone*, nonostante sembri oggi come la polaroid di una generazione perduta, desta nel lettore più di un motivo d'interesse. Innanzitutto dove si può collocare un libro che ha come protagonista enrico palandri e non Enrico Palandri. A rendere ancora più ardua la difficoltà di catalogazione di quest'opera giovanile

---

<sup>29</sup>Il nome enrico palandri appare una sola volta nel testo, mentre di anna, la ragazza amata dal protagonista, non sapremo mai il cognome.

<sup>30</sup>In più brani Tondelli dice di apprezzare fermamente, e senza tentennamenti, il romanzo di Palandri. Fra le varie riflessioni che Tondelli ha dedicato a *Boccalone*, si noti quelle spese in occasione della ristampa del testo avvenuta nel 1988: "Rileggo oggi, a Venezia *Boccalone* di Enrico Palandri appena stampato nell'Universale Economica Feltrinelli.". Opere, Vol. II, cit., p.892-893. Nel capitolo dedicato a *Biglietti agli amici* si rifletterà su come l'uso dei nomi nel libro d'esordio di Palandri possa aver influenzato Tondelli.

<sup>31</sup>E. Palandri, *Boccalone, Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Bologna 2010, p.125.

eppure già matura c'è il fatto che l'autore Enrico Palandri dedichi l'opera ad Anna. Così mentre nel paratesto abbiamo Enrico Palandri (l'autore) ed Anna (la dedicataria) nella diegesi ci sono enrico ed anna. Si tratta, potremmo dire, di fatti biografici resi fiction attraverso la scrittura che l'autore percepisce come un atto di distanziamento, così il risultato non può altro che essere *una storia vera piena di bugie*. Non forse Barthes aveva detto *la scrittura è là dove tu non sei*? Alcuni brani del libro di Palandri ci portano in questa direzione.

" [...] cercare di essere riassunti nei massimi sistemi è negare le cose che hai davanti; non riuscire a vedere dentro la realtà delle piccole cose costringe sempre alle parole, non riuscire a leggere le cose riduce alla grammatica del mondo"<sup>32</sup>

Potremmo definire *Boccalone* un ritratto dell'artista da giovane attraverso una forma primitiva di *autofiction*, dove il noi collettivo trasforma i tormenti amorosi dello studente di Bologna e attivista della sinistra extraparlamentare enrico palandri nel romanzo di un'intera generazione. Così la voce di enunciazione è un io debole che sfuma fra i personaggi di cui racconta e gli autori che cita. Se, quindi, da una parte il nome enrico palandri nasce come necessità di distanziamento, l'uso di nomi di scrittori, musicisti, attori citati anch'essi in minuscolo fa pensare, dall'altra, ad una volontà di cooptazione. In altre parole, se il mio nome non riesce a scontornarsi dal noi collettivo, allora decido arbitrariamente di inglobare dentro di esso anche i nomi universalmente noti, rendendoli in minuscolo. Così i nomi celebri che si sono distinti fino a ottenere l'immortalità devono tornare ad essere indefinibili, ricompattandosi in mezzo alle altre parole del testo. È evidente come il percorso dei nomi di personaggi e della voce di enunciazione narrativa siano da ritenersi indissolubilmente uniti come se fossero le due facce della stessa medaglia: il noi collettivo ha bisogno di enrico palandri in minuscolo, così come enrico palandri ha bisogno del noi collettivo, là dove l'io si ricongiunge nella massa amorfa e salvifica della non individualità:

"Odio dire "poi" e scriverlo ogni cinque minuti, mi sembra di essere dallo psicanalista! e i verbi a questo punto non c'entrano, anche se scrivessi al presente sarebbe la stessa cosa: "adesso" e "adesso"... riscrivendo mi accorgo di avere delle fissazioni, quasi tutto i periodi cominciano con un "io blablabla"; molti io erano

---

<sup>32</sup>Boccalone, cit., p.78



proprio inutili e li ho cancellati"<sup>33</sup>

" [...] se potessi lasciarmi anch'io!!! invece continuo a incontrarmi ovunque, nei bar, lungo la strada, non riesco a evitarmi"<sup>34</sup>

Se Palandri professa distanziamento invece Calvino nel coevo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* si batte per la spersonalizzazione:

"M'asciugo il sudore della fronte. Mi siedo. Qualcosa in me è venuta meno: forse l'io; forse il contenuto dell'io. Ma non era questo che volevo? Non è la spersonalizzazione che tentavo di raggiungere?"<sup>35</sup>

In quegli anni certo l'autore non può né vuole dire io. Forse dire noi è il massimo che può permettersi. Certo, di sicuro, non direbbe mai "io invece"<sup>36</sup>. L'autore reputa infatti la mimesi come qualcosa di inanimato, un oblio separato in cui il divenire si ferma. Così, di conseguenza, se il nome è vittima della presunta mancanza di efficacia del linguaggio nella forma-romanzo, il noi collettivo, allora, diventa uno stratagemma per attutire la morte della pagina scritta. Non si crede nella parola come medium e la possibilità che il testo sia luogo in cui lettore ed autore si incontrano in una comunione psicofisica<sup>37</sup>. La finzione letteraria serve a derealizzare la realtà, renderla inoffensiva. I nomi così subiscono una radicale dereferenzializzazione anche e soprattutto quando sono fattuali. Questo probabilmente è uno dei motivi per cui è nata l'autofiction: non solo per rendere possibile l'autobiografia all'epoca della fine dell'esperienza, ma anche per rendere il nome d'autore dereferenzializzato e, quindi, almeno in parte, fictionale.

Il nome d'autore dereferenzializzato che riesce a disincarnarsi, diventando fantasma così come i personaggi di un libro<sup>38</sup>, è il tema di una poco frequentata pagina di Leonardo Sciascia pubblicata in *Cronachette*, una raccolta di saggi edita

---

<sup>33</sup> Boccalone, cit., p.47.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.43

<sup>35</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Opere, Romanzi e Racconti* Vol. II, cit., p.800.

<sup>36</sup> Mi riferisco ad Antonio Moresco e al suo "io invece" da cui deriva non solo un modo effettivamente nuovo di fare letteratura ma anche un uso onomastico peculiare. Si tratterà approfonditamente di questo nella terza parte della presente tesi.

<sup>37</sup> Ancora una volta mi riferisco ad Antonio Moresco ed in particolar modo al suo saggio *La cruna* del 2004 che culmina con la lettura di una poesia di Emily Dickinson. E, quando l'autore s'interroga sul perché di questa scelta, afferma: "Perché ho letto questa poesia? Solo per il piacere di essere almeno per pochi istanti un tutt'uno con lei". A. Moresco, *La cruna*, Intervento al convegno "Letteratura ed esistenza", tenutosi a Firenze il 3 aprile 2004. Lo scritto è consultabile nella sua interezza all'indirizzo web <https://www.nazioneindiana.com/2004/04/14/la-cruna/>

<sup>38</sup> Si ricordi che il libro *Lo scrittore fantasma* di Philip Roth, primo capitolo della trilogia di Zuckermann, è uscito proprio nel 1979.

da Bompiani a metà anni Ottanta. Lo scrittore siciliano, partendo da un fatto di cronaca riportato sul quotidiano francese *Le Monde*, la presunta scoperta dell'inesistenza di Jorge Luis Borges, secondo alcuni in realtà un nome multiplo dietro cui si nasconde un gruppo di scrittori argentini<sup>39</sup>, fa una minuziosa istantanea sul nome in letteratura nel 1985. E di come il problema del nome sia qualcosa che, se non lo si rende inoffensivo come semplice speculazione linguistico-etimologica, diventa centrale non solo per l'universo letterario, ma anche per l'universo stesso:

"In un certo senso - in senso propriamente borgesiano - Borges se l'è voluta. Le sue istanze all'oblio, all'inesistenza, al voler essere dimenticato, al non voler essere più Borges, non potevano, ad un certo punto, con l'aria che tira nel giornalismo, che generare la notizia che Borges non esiste. Ed ecco come "Le Monde" la raccoglie: "Secondo la rivista argentina di destra 'Cabildo', José Luis Borges non esiste. Nel suo ultimo numero la rivista afferma che in realtà Borges è stato interamente creato da un gruppo di scrittori<sup>40</sup> [...] che, a dar vita al loro personaggio, hanno assunto al servizio un attore di secondo piano, Aquiles Scatamacchia. Ed è questo attore, afferma il redattore della rivista, che incarna l'inesistente Borges per i mass media. L'impostura, che sarebbe stata scoperta dall'Accademia reale di Svezia incaricata dell'assegnazione del Nobel, ha impedito che il falso Borges venisse premiato [...] C'è poi da notare, nel trafiletto di "Le Monde", come questo illustre giornale concorra, senza volerlo, all'inesistenza di Borges ribattezzandolo José invece che lasciargli il primo nome di Jorge con cui [...] è stato battezzato e con cui è noto. E facendo attenzione a questo piccolo lapsus, la domanda che "Le Monde" si pone - a qual fine la rivista argentina ha inventato la inesistenza di Borges? - trova la risposta che la rivista stessa, evidentemente soltanto intenta a creare un caso sensazionale, non saprebbe dare. Ed è questa: la notizia dell'inesistenza di Borges è una invenzione che sta nell'ordine delle invenzioni di Borges, un portato e un completamento dell'universo borgesiano, *il punto di saldatura del-*

---

<sup>39</sup>Lo scrittore siciliano non usa il termine nome multiplo, ignorando il fatto che negli ambienti dell'avanguardia americana, come vedremo nella seconda parte di questa tesi, il nome multiplo era già stato inventato.

<sup>40</sup>I presunti autori della beffa sarebbero stati Leopoldo Marechal (1900-1970), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) e Manuel Mujica Lainez (1911-1984). Fra i nomi di questi scrittori argentini, peraltro molto noti in patria, si distingue quello di Adolfo Bioy Casares che collaborò con il vero Borges alla stesura di alcune opere. La collaborazione ebbe inizio nel 1942 con la raccolta di racconti polizieschi *Sei problemi per don Isidro Parodi* (Adelphi, 2012) e poi un quarto di secolo dopo fu la volta dei finti ritratti di artisti del volume *Cronache di Bustos Domecq* (Einaudi, 1999). I due autori firmarono questi libri con lo pseudonimo di Honorio Bustos Domecq, autore fittizio cui Borges e Bioy Casares scrissero una falsa biografia. La collaborazione fra i due scrittori però conobbe altre tappe degne di nota: nel 1946 pubblicarono con lo pseudonimo di Benito Suárez Lynch il romanzo breve *Un modello per la morte* (Editori Riuniti, 1980) e nel 1955 firmarono, stavolta con i loro veri nomi, due sceneggiature: *Los Orilleros* e *El paraíso de los creyentes*.

la circolarità borgesiana, del sistema<sup>41</sup>. E a qualcuno può anche venire il sospetto che l'inesistenza di Borges possa avere avuto come autore lo stesso Borges: una specie di scorciatoia da lui escogitata per raggiungere in anticipo l'inesistenza. *Se infatti per un momento fingiamo di credere alla rivelazione che Borges non esiste e che esiste soltanto l'attore Aquiles Scatamacchia [...], ingaggiato da un gruppo di scrittori per sostenere il ruolo di un fantastico personaggio chiamato Borges, tante delle cose scritte e dette da Borges vengono ad assumere senso e valore di prova.*"<sup>42</sup>

Il sistema-lingua arriva al suo inveramento se e solo se non esiste alcun signore che si chiama Jorge Luis Borges, nato a Buenos Aires il 24 Agosto 1899, l'ultima porzione di testo che rimanda effettivamente a qualcosa di corporale. Così, le cose scritte e dette da Borges hanno una loro efficacia solo quando riescono a renderlo inesistente. Lo scrittore, così, diventa un fantasma fautore di parole fantasma. Siamo al paradosso, o forse in una sorta di ricerca parretica al negativo dove l'io si ripiega su sé stesso fino ad annullarsi nella vuotezza della pagina, spazio testuale in cui regna l'inesistente, il fantasmatico, il metaletterario e dove tutto ciò che rimanda a una dimensione extratestuale è sintomo di fallimento. Infatti quando viene a crearsi una speculazione simile sul nome d'autore, un nome che oscilla fra inesistenza e moltiplicazione, allora vuol dire che l'invenzione letteraria è riuscita ad uscire dalla pagina, mettendo in crisi persino la realtà extratestuale stessa. Quale maggiore risultato per uno scrittore come Borges? Recentemente si è scoperto che questa speculazione sul nome di Borges fosse in qualche modo collegata ad un evento che ha per protagonista il nome dello scrittore siciliano. Nel 1979, infatti, Leonardo Sciascia falsificò sé stesso in un numero di *Il Giornale della Sicilia* scritto interamente, non contando questo curioso caso di apocrifo d'autore, dalla redazione di *Il Male*. I collaboratori di questa rivista non erano nuovi a queste imprese. Infatti, con un'operazione mediatica all'avanguardia per i tempi<sup>43</sup>, erano soliti falsificare le prime pagine dei giornali del tempo e, nel caso di *Il Giornale della Sicilia*, s'inventarono un falso scoop: Vito Ciancimino, politico della DC, si era pentito ammettendo la sua affiliazione a Cosa Nostra e dichiarando nomi e cognomi di mandanti e killers degli ultimi delitti mafiosi che avevano insanguinato Palermo quell'anno. Proprio in questo curioso contesto, dove tutti gli

---

<sup>41</sup>Il corsivo è mio.

<sup>42</sup>L.Sciascia, *Opere 1984-1989*, Bompiani, Bologna 1991, p.161-162. Il corsivo è mio.

<sup>43</sup>La seconda parte della tesi sarà dedicata proprio all'uso trasversale dei nomi in ambito mediatico e letterario. I Wu Ming non hanno mai, del resto, negato la filiazione diretta che intercorre fra il loro progetto e la controcultura degli anni Ottanta.

autori di *Il Male* si nascondevano sotto i nomi degli autentici collaboratori di *Il Giornale della Sicilia*, c'era Leonardo Sciascia, collaboratore storico del quotidiano originale. Ciò è testimoniato dal racconto di uno degli autori della rivista, Vincino, che ricorda come quel numero fosse

"un falso ricchissimo, anche grazie alla preziosa collaborazione di Sciascia, che ci regalò un bellissimo pezzo falsificando stesso: la voce "Palermo" estratta da una sua immaginaria riscrittura dell' *Encyclopédie* di Diderot"<sup>44</sup>

È sorprendente pensare che questa parodia di sè stesso sia congegnata dallo stesso scrittore che si è distinto per l'impegno contro la mafia, a tal punto da essere invitato a pranzo da Sandro Pertini nel 1982. In quel pranzo l'autore siciliano racconta di aver avuto un'accesa discussione con il Presidente della Repubblica. Se le sue dichiarazioni fossero state adespote come avrebbe potuto far valere la sua opinione nelle alte sedi? È evidente che c'è una sorta di scissione fra l'autore de *Il cavaliere e la morte* e l'intellettuale engagé che fu attento osservatore della realtà siciliana distinguendosi per il suo impegno civile.

Il brano di Sciascia su Borges prosegue consentendoci di portare avanti la nostra riflessione intorno a questo emblematico caso:

"E non solo: dalle cose dette si potrebbe persino estrarre qualche frase da considerare come "voce dal sen fuggita" ad un Achille Scatamacchia a momenti stanco del ruolo di Borges a cui è ormai condannato. È facile sempre, su un certo numero di indizi, costruire processo e sentenza: e figuriamoci su tutto quello che Borges è venuto offrendo come prova a favore della propria inesistenza."<sup>45</sup>

Se la letteratura, così, riesce ad affrancarsi dal reale attraverso una netta separazione, allora è in grado di avere una dimensione autonoma in cui prolifera la complicazione come paradigma di regressione all'infinito. Questo dovrebbe essere, quindi, il punto d'arrivo della grande letteratura. La confusione di voci, una originale (forse) di Jorge Luis Borges, l'altra apocrifa (forse) di Aquiles Scatamacchia creano un'ambiguità inestricabile. Lo stesso accade per Leonardo Scia-

---

<sup>44</sup> Vincino, *Il Male. 1978-1982. I cinque che cambiarono la satira*. Rizzoli, Milano 2007, p.151. L'intera ultima sezione di questo pregevole libro-documento che racconta l'intensa e seminale attività satirica di *Il Male* è dedicata alle false prime pagine create *ad hoc* dalla redazione della rivista. Fra questi il caso più famoso è probabilmente quello di un falso arresto di Ugo Tognazzi, accusato di essere capo delle BR. L'attore cremonese prese parte alla burla facendosi fotografare in manette. Insieme al caso di Sciascia di cui sopra, quello di Tognazzi è l'unica collaborazione dei diretti interessati a burle che, altrimenti, portarono la redazione della rivista satirica in tribunale.

<sup>45</sup> L.Sciascia, cit., p.162.

scia: chi è che parla? Leonardo Sciascia o Leonardo Sciascia che imita sé stesso? Quale funzione rivendicano queste parole adespote proprio perché, paradossalmente, ascrivibili ad un autore che ha deciso di inabissarsi nelle ambigue franosità del suo nome? Siamo di fronte all'esatto opposto di quanto Antonio Moresco sostiene riguardo alla scrittura, ossia "un filo che esce dal corpo"<sup>46</sup>. Questa suggestiva immagine si trova rielaborata narrativamente anche in *Gli increati* dove lo scrittore incontra l'eviscerato, un martire senza nome cui srotolano, attraverso una carrucola, l'intestino dal ventre. Non occorre molto tempo allo scrittore per affermare come anche a lui qualcuno stia "continuando a estrarre il filo dalle viscere"<sup>47</sup> del proprio corpo. Moresco, infatti, si rende artefice non di un'operazione lettaria ma, piuttosto, di un gesto parretico radicale. Non ci sono sdoppiamenti autoriali o fantasmi disincarnati ma solo un corpo da cui sono eviscerate parole che si innalzano attraverso il canto, così come era in Lucrezio:

"Principio auditur sonus et vox omnis, in auris  
insinuata suo pepulere ubi corpore sensum.  
Corpoream quoque enim (vocem) constare fatendumst  
et sonitum, quoniam possunt impellere sensus.  
Praterea radit vox fauces saepe facitque  
asperiora foras gradiens arteria clamor.  
Quippe per angustum turba maiore coorta  
ire foras ubi coeperunt primordia vocum,  
scilicet expletis quoque inua raditur oris.  
Haud igitur dubiumst quin voces verbaque constant  
corporeis e principiis, ut laedere possint"<sup>48</sup>

Una riflessione, quella di Lucrezio, in cui Moresco<sup>49</sup> crede fermamente, contrapponendosi a molta filosofia del linguaggio novecentesca nonché a molti autori che, aprioristicamente, o a causa della loro formazione accademica, reputavano la parola umana debole e inadeguata. Però, ricomponendo la parola al corpo, attraverso la voce (il canto che esce dal caos), la parola ritorna ad essere efficace

---

<sup>46</sup>Questa espressione è stata usata dallo scrittore mantovano durante un'intervista televisiva curata da Daria Bignardi nel suo programma *Invasioni barbariche* (2010).

<sup>47</sup>A. Moresco, *Gli increati*, Mondadori, Milano 2015, p.461-462

<sup>48</sup>"Infatti si deve riconoscere che anche la voce e il suono sono di essenza corporea, poiché possono colpire i sensi. Del resto la voce spesso raschia la gola e il grido che erompe rende più ruvida la trachea: certo perché gli elementi primi della voce, sorti in grandissima quantità attraverso lo stretto passaggio, appena cominciano a uscire, trovato il varco ostruito, raschiano lo sbocco orale. Non v'è dubbio quindi che le voci e le parole consistano di elementi corporei, così da poter ferire. Traduzione di Luca Canali in Lucrezio, *La natura delle cose*, Rizzoli, Bologna 1997, p.368

<sup>49</sup>Ho avuto occasione di parlare con l'autore, nel Marzo 2013, di questo passo di Lucrezio ponendo l'attenzione in particolare sui versi 533-534 del libro IV. Nella registrazione audio di questa intervista ancora inedita si può sentire l'autore che traduce i versi di Lucrezio compitandoli con particolare commozione.

ed entra nella cruna della parete di luce:

"L'insieme delle parole scritte che è stato chiamato letteratura non è un unico piatto orizzonte. [...] Da una parte c'è rischio, creazione, invenzione, c'è la vita che si palesa inaspettata, c'è lo sfondamento della parete di luce. Dall'altra c'è la riproduzione di un codice attuata con la ripetitività, la piattezza e il cinismo di una campagna pubblicitaria"<sup>50</sup>

Nello *Sbrego* questa riflessione sulla parola-corpo, al contempo antichissima e innovativa, che si contrappone con la sua verticalità al piatto orizzonte letterario trova un articolato sviluppo. Come è accaduto per il brano di Sciascia, non mi sento di intervenire agendo con tagli profondi sul testo, come si confà solitamente ad una citazione. Perché qui Moresco, così come era stato per lo scrittore siciliano, racchiude in questa porzione iniziale dello *Sbrego* quasi una *summa* del suo rapporto con le parole:

"Da dove vengono le parole? A me pare di averlo visto come più non si potrebbe, in quegli anni, che non nascono dai contorni netti delle separazioni artificiali, su quella montagnola di spacciatori e drogati al Parco Lambro dove andavo a cercare di vedere le parole e le frasi in piena luce perché nella luce artificiale non ci riuscivo. La Collina del disonore, mi pare che venisse chiamata. Mi sedevo per terra. La luce rendeva terribilmente difficile la visione. Intravedevo qualche frammento di frase qua e là in quella poltiglia primeva. Parole e pezzi di frasi mobili, molli, dentro il tuorlo della luce sporca, sporcata. Dovevo strappare le frasi pezzo a pezzo, nella luce buia, respirando a fatica per la tensione, l'angoscia. Prima che scomparissero del tutto per l'insorgere delle cefalee oftalmiche che mi lasciavano e mi lasciano per un po' in stato confusionale, in deliquio. Le parole, il discorso, il logos... Sono quella cosa lì, le parole! Vengono da quella massa chimico-biologica che si divincola dentro se stessa per poter scaturire e nascere dentro la luce per alcuni istanti. Come le capocchie di teste degli spermatozoi nei canali vaginali, lanciate contro la membrana dell'ovulo. *Che non sa ancora niente*

---

<sup>50</sup> A. Moresco, *La parete di luce*, Effigie, Milano 2011, p.72. Già nel 1968 l'artista Jean Dubuffet, nella speranza che la sua art brut potesse combattere questa situazione, denunciava come "Gli stessi artisti, e non soltanto il pubblico, sono condizionati dalla valorizzazione della pubblicità a cui lavora la propaganda culturale. Anch'essi sono indotti a pensare che la pubblicità prevalga sul contenuto dell'opera. In tal modo sono indotti a subordinare non la pubblicità alla natura dell'opera, una volta realizzata, ma l'opera stessa, prima d'esser realizzata, alla pubblicità di cui diverrà l'oggetto.". J. Dubuffet, *Asfissiante cultura*, SE edizioni, Milano 2006, p.26. Questo pensiero risulta particolarmente suggestivo se pensiamo che in *Canti del caos* l'editore il Gatto mette in moto la campagna pubblicitaria del libro prima ancora che lo scrittore il Matto inizi a scriverlo.

*ma ha dentro di sé l'oscura, cieca, irresistibile potenzialità della configurazione.* Venuti fuori da un marasma chimico cosmico che si configura e scompare. *Ritornati all'incontrario nella massa chimico cerebrale attaccata al filugello del corpo, nelle sue protuberanze inguinali.*<sup>51</sup> Non le rotaie del solo pensiero e degli schemi e delle strutture narrative ormai armonizzate e pianificate. Per lo meno io lo vedevo così, con quanto restava delle mie aperture visive, che cosa sono veramente le parole, da quale finimondo biologico devono passare, quale massacro di tensioni e di invenzioni e di attraversamenti e di forme ci sono dietro quelle cose che abbiamo creduto di separare e di chiamare parole. Emergendo per alcuni istanti dalla massa vegetale cartacea balzata fuori dalla terra per un impennamento verticale verso la luce e delle composizioni chimiche cerebrali proiettate nel loro sogno alfabetico."<sup>52</sup>

Queste parole, datate 2006, sono profondamente lontane rispetto a quelle di Sciascia che invece con il suo brano sembra quasi predire la seconda stagione della letteratura generazionale italiana che avverrà con il condividuo Luther Blissett. Perciò, a ben vedere, la prima fase della rivoluzione generazionale così tanto celebrata nasce condividendo *modus operandi* e riflessioni sulla letteratura del "primo postmoderno", non arrivando ad un effettivo superamento: il noi collettivo è solo una variante del *come scriverei bene se non ci fossi*. Infatti non si dimentichi che sia *Se una notte d'inverno un viaggiatore* che *Boccalone, storia vera piena di bugie* sono usciti lo stesso anno, il 1979. E Calvino, non a caso, salutò con una recensione positiva il libro d'esordio di Palandri, definendolo "informale, rigoroso, colorito"<sup>53</sup>. Questo potrebbe apparire inspiegabile se non si comprendesse, come, nonostante un vago ritorno al reale (raccontare gli accadimenti di giovani alla fine dei Settanta) si fosse ancora dentro ad una letteratura fortemente autoreferenziale, separata e depotenziata.

---

<sup>51</sup>il corsivo è mio

<sup>52</sup>A. Moresco, *Lo sbrego*, Mondadori, Milano 2006, p.36-37

<sup>53</sup>Calvino recensì positivamente, oltre a *Boccalone* di Enrico Palandri, anche gli esordi di Daniele Del Giudice (*Lo stadio di Wimbledon*) e Andrea De Carlo (*Treno di panna*).

### 3. I nomi impossibili e la parete di luce

Nel 1912 all'interno della Chiesa ortodossa sorse una vasta polemica intorno agli scritti di padre Ilarion, *Na gorach Kavkaza* (Sui monti del Caucaso) e di Antonij Bulatovitch, *Apologija very vo Imja Bozie i vo Imja Iius* (Apologia della fede nel nome di Dio e nel nome di Gesù) in cui veniva esposta la pratica della preghiera del nome in uso presso alcuni monasteri del Monte Athos. Il Santo Sinodo condannò, ritenendoli eretici, i monaci del Monte Athos che sostenevano di sperimentare l'essenza di Dio e la sua presenza reale pronunciandone il nome. A questa disputa teologica il filosofo russo Pavel Florenskij dedicò un saggio scritto fra il 1920 e il 1922 che s'intitola *Sul nome di Dio*. Graziano Lingua nella sua prefazione a *Il valore magico della parola*<sup>54</sup> sottolinea come

“del dibattito sulla glorificazione del nome a Florenskij non interessa soltanto il relativo significato teologico [...] ma più in generale la centralità tra linguaggio e la realtà che esso esprime. La venerazione del nome è un esempio esplicito della necessità di concepire un legame sostanziale e non soltanto convenzionale tra il nome e ciò che viene nominato. Negare l'*imeslavie*<sup>55</sup> significa quindi negare il valore ontologico del linguaggio, ridurre la parola a guscio vuoto e convenzionale.”<sup>56</sup>

Questa polemica, nonostante sia passato più di un secolo, calata in un contesto contemporaneo, suona incredibilmente attuale. È chiaro che la nostra riflessione non sarà focalizzata in un ambito religioso *strictu sensu*, quanto sulla effettiva consistenza del linguaggio: *flatus vocis* o *imeslavie*? Dal 1912 spostiamoci nel 2006 e vediamo che cosa sostiene Emanuele Trevi lodando l'esperienza di *Gioventù Cannibale*, la famosa antologia che nel 1996 ottenne uno straordinario impatto mediatico, presentando al grande pubblico alcuni scrittori che poi autonomamente, togliendosi di dosso quasi subito l'etichetta di “cannibali”, come Tiziano Scarpa, Aldo Nove o Matteo Galiano, dettero alle stampe libri di rilievo fra la fine dei Novanta e gli anni Duemila:

“Per le persone della mia generazione, nate intorno alla metà degli anni

---

<sup>54</sup>G. Lingua, *Introduzione* in P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2003

<sup>55</sup>In russo *imeslavie* significa letteralmente glorificazione del nome. Su questo argomento, oltre al volume di Florenskij, si veda il secondo capitolo del libro di M. C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio, Moderno e anti-moderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

<sup>56</sup>*Ibidem*, p.12



sessanta, le avventure di Penthotal e Zanardi, come quelle di Rank Xerox, hanno rappresentato l'apice di un'educazione artistica e sentimentale [...] E non so immaginare un complimento migliore a questo libro nel paragonarlo a un numero di una di quelle liberatorie riviste [...] Scritto, insomma, non imitando un dizionario e una sintassi astratti, un logos puramente mentale da tradurre in parole, ma tutto al contrario, mirando al peso, alla durata, alla *tragicomica povertà delle parole*<sup>57</sup> realmente pronunciate, filtrandone sempre il significato nel setaccio dell'uso, non arretrando di fronte alla ripetizione e allo spreco. »<sup>58</sup>

Non credo che i Cannibali avessero mai sentito parlare della polemica del Monte Atos, però credo probabile che sarebbero stati concordi con il Sinodo della Chiesa Ortodossa: anche per loro la parola era *guscio vuoto e convenzionale*.

Emanuele Trevi, prima di arrivare a questa conclusione nella sua breve post-fazione alla ristampa dell'antologia *Gioventù cannibale*, chiama in causa uno scrittore che nella sua breve parabola artistica<sup>59</sup> ha lasciato un'eredità importante, ovvero Matteo Galiano, presente nell'antologia con il racconto *Cose che io non so*. In questo racconto l'io narrante riflette sul nome di Dio, traendo conclusioni con cui Florenskij, sostenitore dell'*imeslavje*, sarebbe certamente in disaccordo:

“Già, Geova. YHWH. Nessuno sa come si pronuncia questo nome. Geova è solo un'ipotesi tra le tante. Il fatto è che non si conoscono le vocali interne. C'è chi dice Yahweh. Sono tutte ipotesi, in realtà non lo sa nessuno, e ormai nessuno lo saprà mai più. Ammettendo che ci siano due vocali interne e prendendo in considerazione solo le cinque vocali principali, abbiamo una disposizione ripetuta di cinque elementi di classe due che dà luogo a venticinque possibili nomi di Dio. Questi venticinque nomi di Dio sono i seguenti:

YAHWAH YEHWAH YIHWAH YOHWAH YUHWAH

YAHWEH YEHWEH YIHWEH YOHWEH YUHWEH

YAHWAH YEHWIH YIHWIH YOHWIH YUHWUH

---

<sup>57</sup>Il corsivo è mio.

<sup>58</sup>A.A.V.V., *Gioventù Cannibale*, a cura di Daniele Brolli e con un nuovo scritto (*Spazzatura e violenza*) di Emanuele Trevi, Einaudi, Torino 2006, p.209

<sup>59</sup>Matteo Galiano è stato attivo dai primi anni Novanta fino al 2002, anno del suo ritiro. Durante quel periodo i suoi racconti sono apparsi in varie riviste e alcuni di questi sono pubblicati nel volume *Una particolare forma di anestesia chiamata morte* (1997) da Einaudi. A questi si aggiunge i due romanzi *Cargo* (1999) e *Il mondo è posteggiato in discesa* (2002), sempre pubblicati presso l'editore torinese. I racconti apparsi in rivista, e non pubblicati altrove, sono stati raccolti in *Sinapsi* (Indiana, Milano 2012).

YAHWOH YEHWOH YIHWOH YOHWOH YUHWOH

YAHWUH YEHWUH YIHWUH YOHWUHYUHWUH

Come vedete YEOHWAH non c'è. Se ammettiamo che ci possano essere tre vocali interne allora abbiamo centoventicinque nomi di Dio. Tra cui Yeohwah, certo. Ma è solo uno dei centoventicinque YHWH possibili. Ammesso che le vocali tra le quali cercare siano tre, e soprattutto siano proprio quelle cinque. Già nelle lingue parlate correttamente esistono molte più vocali che non quelle cinque. La ü, per esempio. Nella realtà fonetica esistono infinite vocali, infinite possibilità dello spettro labiale, come esistono infinite note, non solo sette, non solo dodici, ma infinite, come non esistono cinque colori, ma infiniti. Quindi le possibilità non sono né venticinque né centoventicinque né seicentoventicinque né un numero finito. Nessuno potrà mai pronunciare il Suo nome.”<sup>60</sup>

L'oggetto della riflessione di Galiazzo non fa altro che svelare tutto il malumore di un autore che si sente tradito dalle proprie facoltà espressive, accusandole di debolezza semantica o addirittura d'impotenza. Se forse una volta c'era una parola che trascendeva questo stato di cose, essa si perde in un problema filologico impossibile da risolvere. Il talentuoso giovane scrittore si ritira a soli trentadue anni non riuscendo, apparentemente, a fare i conti con questo impasse. Nel sito di Einaudi l'autore scrive in una nota di auto-presentazione:

“Non ho mai letto Tolstoj, né Pasolini, né Salinger, né Hesse, non ho mai letto Pirandello, non ho mai letto Hemingway, Kerouac, Proust, Hugo, non ho mai letto Fenoglio, né Primo Levi, né Carver, né Conrad. Pensate a un autore che ritenete imprescindibile: molto probabilmente io non ne ho letto nemmeno una riga. Attualmente il libro più bello che ho letto in vita mia è *Gödel, Escher, Bach, un'eterna ghirlanda brillante* di Douglas Höfstadter. Non è una cosa solo mia: ho scoperto che molti lo considerano il libro più bello che abbiano letto in vita loro. A volte quando sono in libreria mi metto vicino allo scaffale dove c'è Höfstadter, e spesso passa qualcuno che dice a qualcun altro: « Vedi? Quello è il libro più bello che abbia mai letto ».”<sup>61</sup>

Questa predilezione dello scrittore patavino si mette in netto contrasto con

---

<sup>60</sup>A.A.V.V., *Gioventù Cannibale*, cit., p.105-6

<sup>61</sup>Questo brano è incluso nella scheda di presentazione dell'autore nel sito di Einaudi, quella che fu la sua casa editrice durante l'attività di scrittore. Il testo può essere letto nella sua completezza all'indirizzo web <http://www.einaudi.it/libri/autore/galiazzo-matteo/0000704/G>

l'aspra critica che Moresco fece al libro nel suo *Lettere a Nessuno*:

“Stupore, leggendo *Gödel, Escher, Bach* di Douglas R. Höfstadter, nel constatare come, più il libro procede e si moltiplicano i piani e i passaggi tra campi e discipline diverse, più il testo fallisce il suo obiettivo di essere stratificato, reticolare.

La rottura dell'orizzontalità avviene solo con la creazione, col taglio.”<sup>62</sup>

Galiazzo, sempre nella nota sul sito Einaudi, racconta la sua passione per i manuali e descrive il motivo per cui è diventato scrittore, definendola pressoché un'attività di ripiego: “a pochi è consentito scrivere un manuale. A chiunque, invece, è consentito scrivere un romanzo, non ci sono controlli così severi.” La scrittura come attività di ripiego o comunque mal digerita dallo scrittore stesso, a causa della inefficacia del medium che utilizza, è un altro tratto epocale di questa generazione. Il crucciarsi del proprio mezzo espressivo, infatti, è stata ed è l'ossessione di molti scrittori del nostro tempo.<sup>63</sup> Forse anche per questo gli scrittori postmoderni sono costretti a *moltiplicare piani e passaggi in discipline diverse*. E condannati a essere estimatori non per scelta autonoma ma per coazione a ripetere del libro di Höfstadter. Infatti a Moresco non interessa l'orizzontalità e la complicazione, bensì la complessità e lo sfondamento di piani. E in questo rapporto con la scrittura i nomi non sono limitati a svolgere una semplice funzione d'identificatori; diventano importanti. Importanti come potevano esserlo per Florenskij. Perché se la complicazione è regressione all'infinito, nella complessità tutto è concentrico. Se accettiamo la parola/canto di Moresco, dobbiamo accettare il fatto che non siamo di fronte a un discorso sull'essere, ma all'essere stesso che si concreta attraverso il canto. Come si potrebbe altrimenti spiegare l'epilogo degli *Esordi* in cui personaggi e autori si mescolano ballando insieme. La danza che unisce il personaggio Käthchen von Heilbronn all'autore Caryl Chessman è la danza del cosmo, dove tutto è uno. Perché tutti i presenti al ballo, e dico tutti, hanno accettato l'avventura di essere Dio<sup>64</sup> attraversando la parete di luce. Quindi la letteratura non sarebbe altro che un corpo a corpo di luce (dove, in questo caso, nella luce è inclusa anche la negazione della luce) fra esseri e parole lanciati in una comunione psicofisica talmente lacerante e radicale da essere assimilabile alla procreazione sessuata:

---

<sup>62</sup> A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino 2008, p.349

<sup>63</sup> Si parlerà in modo esteso di Luther Blissett nella seconda parte della presente tesi.

<sup>64</sup> A. Moresco, *Lettere a nessuno*, cit., p.455

“L’uomo ha una struttura polare per cui la parte superiore corrisponde esattamente alla parte inferiore. Il polo superiore e inferiore sono omotipici e il sistema urogenitale del polo inferiore corrisponde, dal punto di vista degli organi e delle funzioni, esattamente al sistema respiratorio e vocale del polo superiore. Inoltre il sistema e l’attività del sesso trovano la loro esatta corrispondenza polare nel sistema e nell’attività della voce. [...] Sottolineiamo soltanto che le secrezioni del sesso e quelle della parola sono omotipiche, le ultime maturano come le prime ed escono per la fecondazione. Vi è un certo paradosso insito in questa omotipia, e lo si smarrisce se non si tiene in conto che il seme apparentemente è solo una goccia di liquido: in verità è un essere altissimamente misterioso, un essere intelligente, come dicevano gli antichi, poiché è il portatore della forma, di qualcosa di più sapiente di quanto il più sapiente potrebbe escogitare, della ragione oggettiva e di quella soggettiva, del pensiero; e inoltre è carico di energie occulte il cui scambio rappresenta il centro dello scambio tra i sessi. [...] Tutto ciò che si dice contro la parola pronunciata, contro la sua presunta nullità, ugualmente vale per il seme, salvo che qui l’accento non va tanto sulla insignificanza materiale della goccia di seme, ma sulla mancanza di struttura e di significato, mentre le obiezioni alla parola umana muovono contro la sua materialità.”<sup>65</sup>

Quando Moresco asserisce di non aver mai letto niente non dice una bugia o una frase a effetto. C’è una verità drammatica nelle sue parole. Per lui la lettura è come una riproduzione sessuata occhio-bocca dove la luce e il suono sono, rispettivamente, spermatozoo e ovulo. Tutto questo accadrà fino a quando ci saranno esseri in grado di percepire le opere:

"Mentre tutte le opere sono destinate prima o poi a morire, anche quelle alle quali la nostra percezione parcellizzata del tempo dà l’illusione della semi-immortalità (Omero, Dante, Shakespeare...) Durano solo un lasso di tempo che a noi pare più grande (secoli, millenni...), ma che pure è soltanto un battito di ciglia del tempo. Anche queste, prima o poi, non verranno più percepite da esseri che verranno dopo di noi e che saranno mentalmente e morfologicamente diversi da noi. Sarà come se non fossero mai state scritte, come stelle ormai collassate la cui luce non ci arriva neanche più a distanza di milioni di anni luce dalle profondità dello spazio. Come non c’è nessuna salvezza nel rifiuto della forma, non c’è nean-

---

<sup>65</sup> P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, cit., p.73

che nessuna salvezza nella forma"<sup>66</sup>

L'opera non è separata dall'universo ed accetta, *obtorto collo*, le implacabili regole della gravità senza qualsivoglia riduzionismi o addomesticamenti. Il testo è parte integrante dell'universo: non è una descrizione ma l'universo stesso, non è stile (uno dei tanti possibili) ma forma (un organismo biologico). In questi due estremi si muove la nostra riflessione sul nome che è, prima di essere un'analisi linguistica e/o letteraria, un'analisi sulla capacità semantica della parola umana. Se in Galiazzo si ha nomi che hanno un legame convenzionale con il proprio referente, in Moresco invece si ha un legame sostanziale. Così, prendendo ancora in esame la parola Dio, in Galiazzo si avrà un segno convenzionale il cui significato può essere oggetto di una riflessione linguistica ed etimologica. Un esempio concreto si ha in *Cargo* dove il romanziere patavino nomina la maggior parte dei personaggi storpiando l'alfabeto greco. Così si avrà Alfio, Betta, Gama, Deeltio etc. Una scelta che non può altro che sottolineare l'insofferenza e l'arbitrarietà con cui sono nominati i personaggi. È lo stesso autore ad affermarlo chiaramente nel corso del romanzo:

"Per me è un tale problema pensare ai nomi dei personaggi che spesso evito di introdurre nuova gente nelle pagine solo perché non so come chiamare questa gente"<sup>67</sup>

E in Moresco? In Moresco si ha una forma che si concreta attraverso il canto. Infatti il Dio che appare nei *Canti del caos* è, semplicemente, la forma Dio, "il Dna di tutto quello che sta accadendo qui dentro là"<sup>68</sup>. Da qui sono originati gli organismi viventi che si muovono nei *Canti* e Moresco trovano nel nome il modo di rendere dicibile attraverso il plasma alfabetico la loro forma. Così si viene a creare una netta separazione fra chi reputa il nome come segno convenzionale e chi, invece, lo considera un segno sostanziale. Si potrebbe, anzi, creare due categorie: da una parte gli onomodulici, dall'altra gli onomoclastici<sup>69</sup>. Infatti c'è chi venera il nome e, chi, per contro, lo reputa un guscio vuoto e convenzionale. Sotto il profilo fisico gli onomodulici, fra cui è possibile annoverare Pavel Florenskij,

---

<sup>66</sup>A. Moresco, *Lo sbrego*, Rizzoli, Milano 2006, p. 42

<sup>67</sup>M. Galiazzo, *Cargo*, Einaudi, Torino 1999, p.48

<sup>68</sup>A. Moresco, *Canti del caos*, cit., p.968

<sup>69</sup> Onomodulia e onomoclastia sono due neologismi conati sulla falsariga di iconodulia e iconoclastia. Infatti nell'epoca bizantina ci fu un movimento di pensiero, capeggiato prima da Leone III Isaurico e poi da Leone V l'Armeno, che decise di distruggere le immagini sacre (iconoclastia). Solo in seguito, con l'avvento di Teodora Porfirogenita, ci fu il ritorno al culto delle immagini (iconodulia).

reputano il nome come una struttura stabile, un organismo che si stacca dagli organi vocali, che viene partorito e che nasce nel grembo della voce, mentre gli onomaclastici reputano il nome solamente una pura apparenza che non ha niente più a che fare con l'essere, un *flatus vocis*<sup>70</sup>. Se Moresco è onomadulico, Galiazzo è onomaclastico. Non è un caso che Florenskij, in un saggio su cui riflette intorno allo statuto fisico<sup>71</sup> delle parole, chiami in causa esattamente la stessa citazione di Lucrezio cara a Moresco:

"La voce è un elemento fisico, la parola è fisica?, si domandavano gli antichi, chiedendosi in questo modo se la parola abbia un suo corpo proprio, vale a dire se ha qualcosa di duraturo nel mondo oppure no. E a questa domanda anche Tito Lucrezio Caro rispondeva: Corpoream quoque enim vocem constare fatendum est - si deve riconoscere che anche la voce è una sostanza corporea."<sup>72</sup>

Così onomaclastici e onomadulici sono riconducibili ad altrettante triadi oppositive: in Moresco, "scrittore della complessità", abbiamo corpo-voce-forma, mentre in Galiazzo, "scrittore della complicazione", abbiamo ombra-parola auto-referenziale-stile. Queste triadi non sono altro che i poli opposti del nostro percorso. Così come era stato per la distinzione fra finzione letteraria e letteratura, queste due macrocategorie non hanno pretese di classificazione. Però queste due triadi ci consentono di schematizzare i poli opposti della nostra riflessione.

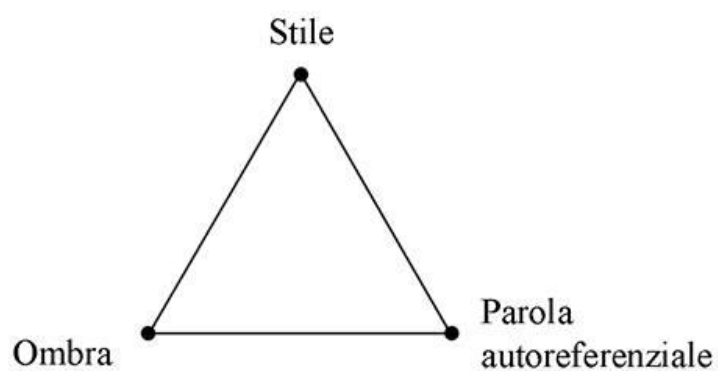
---

<sup>70</sup>Questo modo di dire non a caso è stato coniato dal nominalista medievale Roscellino di Compiègne.

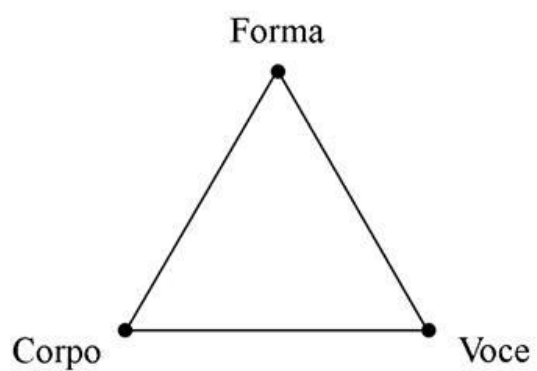
<sup>71</sup>Non si dimentichi che il percorso di Pavel Florenskij è stato sempre contraddistinto da un'incessante dialogo fra scienza e religione. Già nel 1905 l'autore affermò: "Migliaia di mistici di tutti i tempi hanno bussato con forze decuplicate alle finestre e alle porte del palazzo della scienza, e se non li lasceranno entrare con le buone, essi entreranno con le cattive, sfondando porte preziose sul loro cammino". P. Florenskij, *Sul misticismo di M.M. Speranskij*, in *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini e L. Zak, San Paolo, Roma 2006.

<sup>72</sup>P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, cit., p.58. È ovvio che, nonostante il filosofo russo e lo scrittore italiano chiamino in causa la stessa citazione lucreziana, c'è una profonda differenza fra il pensiero di Moresco e quello di Florenskij. Però entrambi credono fermamente nella sostanzialità del nome. Alla onomastica moreschiana sarà dedicata la terza parte di questa tesi.

LEGAME CONVENZIONALE  
CON IL REFERENTE



LEGAME SOSTANZIALE  
CON IL REFERENTE



#### 4. I nomi impossibili e le ombre: Manganelli e Del Giudice

" [...] ed eccoti lanciato all'inseguimento di queste ombre tutte insieme, quelle dell'immaginazione e quelle della vita"<sup>73</sup>

Chi non crede nel nome spesso non crede nemmeno nella potenza stessa della parola. L'*ontos* di Florenskij lascia spazio all'ambiguo *flatus vocis* ben rappresentato dalla pagina sulla non nominabilità di Dio scritta da Matteo Galiano e che, in una certa misura, rispecchia quanto asserito da Leonardo Sciascia nell'*Inesistente* Borges. Lo scrittore siciliano chiude così il brano:

"Qualche anno fa ho definito Borges un teologo ateo. È da aggiungere che è un teologo che ha fatto confluire la teologia nell'estetica, che nel problema estetico ha assorbito e consumato il problema teologico, che ha fatto diventare "il discorso su Dio" un "discorso sulla letteratura". Non Dio ha creato il mondo, ma sono i libri che lo creano. E la creazione è in atto: in magma, in caos. Tutti i libri vanno verso "il" libro: l'unico, l'assoluto. Intanto, i libri sono come dei ribollenti "accidenti" rispetto alla "sostanza" in cui confluiranno e che sarà il libro ("substantia sive deus"; spinozianamente); e finché non avverrà la confluenza, la fusione, ciascun libro sarà suscettibile di variazioni, di mutamenti - e cioè di apparire diverso ad ogni epoca, ad ogni generazione di lettori, ad ogni singolo lettore e ad ogni rilettura da parte di uno stesso lettore. Un libro non è che la somma dei punti di vista sul libro, delle interpretazioni. E dunque che importa che un uomo di nome Jorge Luis Borges ne abbia scritti dieci o venti o nessuno, se peraltro non si sa che cosa veramente abbia scritto?"<sup>74</sup>

Il dubbio posto da Leonardo Sciascia, contro ogni evidenza, sembra essere il seguente: il problema non è il nome d'autore, ma è effettivamente capire se davvero Borges ha scritto qualcosa, e se, quindi, i suoi libri esistono davvero. Così i libri finirebbero per perdere, con tutte le parole scritte dentro di essi, uno statuto ontologico. Il "primo postmoderno" ha sottratto i corpi alla letteratura perché transeunti, dando a quest'ultima una eternità che coincide con il vuoto del testo dove, a ben vedere, né l'autore né il lettore *esistono*. Esiste solo uno spazio immaginativo ad assetto variabile che si configura in base alle interpretazioni. La riflessione di Leonardo Sciascia è veramente il quadro fedele di un tempo e può essere estesa,

---

<sup>73</sup>I. Calvino, *Romanzi e racconti* Vol. II, cit., p. 659

<sup>74</sup>L. Sciascia, op. cit., p.163



con minime variazioni, a molti altri autori.

#### 4.1 Primo esercizio di non dicibilità: (*Pseudonimia*)<sup>2</sup> di Giorgio Manganelli

(*Pseudonimia*)<sup>2</sup> è un racconto scritto da Giorgio Manganelli nel 1979. Pubblicato originariamente nel numero 0-1 (luglio-ottobre 1979) della *Rivista illustrata della comunicazione*, diretta dal semiologo Omar Calabrese, come risposta narrativa alla domanda «Ripartire da dove?»: per uscire dal «disagio» e dalla «crisi delle discipline della comunicazione». Questa rivista fu una vera e propria meteora editoriale, tanto che si fermò al primo numero. Manganelli smarrì sia il dattiloscritto che il numero della rivista, cosa di cui si crucciò sia nel 1981 che nel 1985. Proprio quell'anno Giampaolo Dossena gliene inviò una copia su cui corrisse alcuni refusi. (*Pseudonimia*)<sup>2</sup> sarà poi pubblicato nel 1996, dove apre la raccolta di racconti postuma *La notte* (composta fra il 1979 e il 1986) facendo sezione a sé. È interessante sapere che l'autore cercò strenuamente questo racconto dopo averne perso il dattiloscritto. Ciò fa comprendere in modo chiaro che l'autore stesso lo ritenesse importante, parere condiviso anche da Tiziano Scarpa in una recensione poi raccolta in *Cos'è questo fracasso?*<sup>75</sup>. In effetti è sorprendente come l'autore per uscire dal *disagio* e dalla *crisi delle discipline della comunicazione* abbia deciso di dedicare un intero racconto al suo nome o, per meglio dire, all'assenza del suo nome perché, di fatto, il nome Giorgio Manganelli non viene mai menzionato nel racconto. La storia in breve è la seguente: un personaggio scopre da un amico che è stato pubblicato un libro a nome suo, cosa di cui non era al corrente. L'amico chiede al personaggio che ne pensa: lui dice di non essere *nuovo a quelle imprese*:

"In realtà, so che non si tratta di un caso di omonimia - che sposterebbe il

---

<sup>75</sup>"Mio intendimento in questo inadeguato encomio è unicamente puncicarti alla lettura di *La notte* [...] poiché vi sono contenuti almeno cinque o sei racconti che sarebbe delitto sottrarre alla tua glottovora gola, alle tue logofaciche fauci: (*Pseudonimia*), *L'effigie*, *Racconto sbagliato*, *Destarsi*, *Sarcofago nuziale* [...] Discorso sull'invenzione di una patologia universale." T. Scarpa, *Cos'è questo fracasso?*, cit., p.47-48. La recensione di Tiziano Scarpa, contenuta originariamente nel «*diario della settimana*» n.3 del 6-12 novembre 1996, si dedica ai tre volumi postumi usciti nei primi anni Novanta presso Adelphi: *La palude definitiva* (1991), *Il presepio* (1992) e, per l'appunto, *La notte* (1996). Da sottolineare come l'autore veneziano scriva volutamente la recensione imitando lo stile di Manganelli. Una recensione che è quasi un avvicinamento alla pièce teatrale *Il Professor Manganelli e L'Ingegnere Gadda* (In *Comuni mortali*, Effigie, Milano 2007). Però, in questo caso, la voce di Manganelli non parla secondo la lingua dei suoi libri. È l'autore stesso a spiegarlo in una nota: "Non mi interessava fare il verso agli stili letterari di Manganelli o Gadda: non ho voluto assemblare un centone, mettendo in bocca ai miei personaggi citazioni dai libri dei due scrittori. Sarebbe stato un procedimento forse accademicamente accettabile, ma, a mio parere, artisticamente inerte".

problema, ma non lo risolverebbe - ma di un caso di pseudonimia quadratica, che, come tutti sanno, consente di usare uno pseudonimo assolutamente identico al nome autentico. In questo caso il nome resta falso e sviante, oltre che protettivo, sebbene sia autentico e inoppugnabile [...] un libro del mio autentico omopseudonimo fittizio"<sup>76</sup>

La spaccatura che avevamo osservato nell'inesistente Borges, adesso avviene per via narrativa attraverso l'inesistente Manganelli. Ci sono due Giorgio Manganelli. Uno in carne ed ossa, l'altro funzione testuale che appare sulle copertine dei libri. Il secondo di questi è falso, nonostante il nome di partenza coincida con quello di arrivo: un omopseudonimo. Cioè quello che *Le Monde* voleva vedere nel nome di Jorge Luis Borges. Come è accaduto per Leonardo Sciascia, così accade per Giorgio Manganelli. Il nome d'autore non è altro che un *casus belli* per fare una riflessione sullo stato presente della letteratura:

"In generale non ho molta curiosità per i libri che portano quel nome, così familiare e forastico, ma questa volta provai una sorta di irritato interesse, perché temevo che quella iterazione di atti di coazione libresca potesse mettermi in cattiva luce presso le autorità politico-religiose che da sedici anni sono riunite in conclave estetico, per decidere se la letteratura sia fatua o semplicemente criminosa."<sup>77</sup>

Il riferimento è evidente e poco velato: Manganelli parlando di autorità politico-religiose in conclave estetico da sedici anni (il racconto, si ricordi, è del 1979) allude al Gruppo 63 di cui fece parte e che teorizzò nel suo manifesto il concetto di "lettore inesistente" che sarà evocato estesamente alla fine del racconto. È chiaro che questo conclave estetico non avrai mai fine e la coazione scrittoria a cui l'autore si è consegnato sarà puntellata da continue fumate nere. D'altronde l'incontinenza verbale di chi scrive è punita da uno spazio letterario che non può essere altro che visione al negativo, *notte sostanziale* in cui l'autore si consegna alla "capacità delle tenebre di produrre le allucinazioni della luce" come forma estrema di "teopatologia"<sup>78</sup>. Il demiurgo-scrittore, infatti, si affida all'"increabilità" del linguaggio come esercizio spirituale che gli consente di sondare mondi possibili della visione ugualmente validi ma non per questo meno fantasmagorici e fal-

---

<sup>76</sup>Giorgio Manganelli, *La notte*, Adelphi, Milano 1996, p.12.

<sup>77</sup>*Ibidem*.

<sup>78</sup>Il termine *teopatologia* non è di mia invenzione: è proprio Giorgio Manganelli a creare questo neologismo in *La palude definitiva*, Adelphi, Milano 1991, p.93.

laci. È l'errore che ogni parola porta con sé, alle prese con una eterna insignificanza che gli consente di mimare sguaiatamente Dio, senza mai, nemmeno per un attimo, scalfirlo. Ne *Il presepio* non a caso l'autore, immerso nella creazione di una controteologia, scrive una storia parodica che sottolinea come la nascita del bambino sia preteso "evento della nascita del significato"facendo così diventare la sacra rappresentazione una commedia. "La divinità (sempre, infausta, infera, terrificata, annichilatrice) assurge a metafora di un destino che ci consegna alla morte e al nulla, e non vi è filosofia o parola che possa mai trovare un senso e tale costante venir meno, a tale nostra e universale vocazione discensionale ed entropica (Si ricordi l'immagine che chiude *Hilarotragoedia*, con il dio-buco nero che tutto assorbe in sé, tritura ed espelle in forme escrementizie: humus di ulteriori effimeri universi.)"<sup>79</sup>.

Quando finalmente il personaggio si decide ad andare in libreria per acquistare la raccolta di racconti (un allusione a *Centuria*, uscito proprio nel 1979) scritto dal suo omopseudonimo, non può far altro che annotare *i nomi di quei ridicoli personaggi*. Ridicoli perché allucinazioni di luce. Quindi nominarsi sarebbe come impagliare il proprio vero nome in mezzo a quelli falsi per antonomasia, cioè quelli dei personaggi. L'unico modo per liberarsi da questo doppio inaccettabile stato di cose è rendere inesistente il nome, cioè negarlo sia all'abominio del cosmo che a quello della coazione scrittoria.

"Ecco:vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi d'aria. Io ho lasciato solo quaranta righe"<sup>80</sup>

In questa opera di riduzione oltre al nome deve essere reso inesistente anche l'io, perché il suo annullamento (o dovremmo dire tentativo di rimozione?) rende possibile la visione "non come esperienza psicologica, come documento dell'io; al contrario la visione come definitivo spossessamento dell'io, come ritrovamento dell'anima, una dinamica priva del sé e delle sue ambizioni"<sup>81</sup>. Così l'io e l'omopseudonimo diventano due ombre perché "l'ombra è più consistente del corpo, la perdizione è il ritrovamento, la salvezza è il dissolvimento"<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup>F. Roat, *Recensione a Il presepio*, in L'Indice 1993, N.7.

<sup>80</sup>G. Manganelli, *La penombra mentale*, Interviste e conversazioni 1965-1990, Editori Riuniti, Roma 2001, p.48. Chiaramente la frase parodia le famose parole di Ippolito Nievo che per scrivere necessitava di "quattro metri cubi di idee".

<sup>81</sup>G. Manganelli, recensione a *Endimione* di John Keats curato e tradotto da Viola Papetti in *Il Messaggero* del 14 Agosto 1988.

<sup>82</sup>*La palude definitiva*, cit., p.115

Questo racconto/dichiarazione di poetica vede Giorgio Manganelli fedele alla sua visione disincarnata ed erratica di letteratura: i libri sono *Grandi Noie* che hanno preso il posto delle *Angosce Religiose e Metafisiche*. Anche questa volta ci troviamo di fronte a un teologo ateo, così come era stato per Borges, secondo almeno l'interpretazione di Sciascia. E si comprende il perché dell'innominabilità dell'autore: sarebbe inaccettabile vederlo invischiato fra i personaggi ridicoli dentro alla burla della letteratura. Il racconto finisce così:

"Dunque io non avevo scritto nulla; ma per io intendevo quello dotato di nome, ma privo di pseudonimo. Aveva scritto lo pseudonimo? Probabile, ma lo pseudonimo pseudoscrive, ed è, tecnicamente, illeggibile dall'io, ma al più dall'io pseudonimo quadratico, il quale, è ovvio, non esiste; ma se il lettore è inesistente, io so cosa può leggere; quello che può scrivere lo pseudonimo di grado zero, qualcosa che si può leggere da parte di nessuno che non sia lo pseudonimo quadratico, l'inesistente. Infatti quello che viene scritto è il nulla. Il libro non significa nulla, e in ogni caso io non posso leggerlo se non rinunciando ad esistere "<sup>83</sup>

Quindi per riaprire i giochi della letteratura bisogna ripudiare il nome d'autore e il libro *che non significa nulla* deve essere lo spazio vuoto che attraversano lo pseudonimo quadratico (*l'inesistente*) e il lettore (*inesistente*). Dato che la verità è impossibile da appurare meglio "inventare delle verità", così come si legge all'inizio di uno dei manifesti del Gruppo 63, *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*<sup>84</sup>, trascrizione di una conversazione registrata su nastro in cui discutono Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli, Elio Pagliarani ed Achille Perilli.

"L'universo è muto, cioè parla soltanto per simboli e il suo linguaggio è tutto da decifrare. Mitologicamente questo universo sembra parli un po' come noi, no? Cioè io lo sento così quando tu ne parli. Invece io lo vedo parlare per simboli e quindi effettivamente il fatto che tu dica «coprire l'universo di segni» o che tu dica «scoprire i segni» è un modo per decifrarlo, anche per rispondere, per chiacchierare con lui, per dialogare con lui./ Io credo ci sia un piccolo equivoco: l'idea che quando si usa la parola «linguaggio» si alluda a qualcosa che significa, ma non è mica vero che il linguaggio significa./ Il linguaggio, a mio avviso, è sempli-

---

<sup>83</sup>G. Manganelli, *La notte*, cit., p.15

<sup>84</sup>*La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in "Grammatica", n. 1, Roma, novembre 1964, p. 1-7

cemente organizzazione. Di niente."<sup>85</sup>

Quindi nullificare il proprio nome diventa modo per entrare nel luogo abitativo vuoto dell'io che si fa narrante nella macchina infernale della letteratura. In *La palude definitiva*, un altro viaggio ultramondano che è degno continuatore di *La notte*<sup>86</sup>, per esempio, si legge:

" [...] il mio corpo di uomo ha anima minuta di rospo, anche meno, sono un cieco figlio d'anguilla, e, lo sai, già dimentico il mio nome di umano"<sup>87</sup>

Non a caso, se il nome di umano deve andare necessariamente perduto (insieme al corpo), la palude definitiva non ha nome:

"La palude ha un nome? [...] No, la palude non pare abbia nome, o se l'aveva è diventato empio pronunciarlo, non si può tollerarlo, è il nome dell'oblio e del terrore"<sup>88</sup>

Quindi la perdita del nome è *conditio sine qua non* per entrare nel "non-corpo intransitabile e pervio della notte"<sup>89</sup>; però, a ben vedere, nell'interregno fra corpo e noncorpo che si risolve attraverso la perdita del nome, consentendo al sé di diventare io, quindi una ombra che si somma alle altre ombre, le parole, c'è un conflitto drammatico fra Dio e l'io scrivente-luogo che da "meramente geometrico e astronomico" finisce per diventare "teologico". Questo è il tema del racconto *Nel cubo* dove l'io luogo, inquilino dello spazio geometrico della letteratura, indaga su due questioni strettamente correlate:

" il primo ovviamente, è, a chi mai io stia spiegando che è mai questo luogo detto io; [...] l'altro problema, invero ridevole, è se questo luogo isolato al centro, per dirla in modo sciamannato, del cubo, è se questo io non sia Dio"<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p.1.

<sup>86</sup> Si ricordi che, sebbene *La notte* sia uscito nel 1996, è composto da materiali scritti dall'autore fra il 1979 e il 1986 mentre *La palude definitiva* è stato pubblicato nel 1991 ma di composizione più recente. Infatti si narra che il dattiloscritto di *La palude* sia stato terminato da Manganelli appena prima di morire.

<sup>87</sup> *La palude definitiva*, cit., p.24.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>89</sup> *La palude definitiva*, cit., p.24.

<sup>90</sup> *La notte*, cit., p.112. Per fare luce su questo quesito letterario-metafisico posto da Manganelli è interessante riportare una riflessione di Corrado Bologna intorno all'innominabilità di Dio nell'ebraismo: "Già nella cultura ebraica, l'udire la Voce era esperienza rara, oneroso onore concesso a pochissimi. E l'interdizione gravava poi, assoluta, sull'enunciabilità del Nome divino (dei Nomi divini) e della scrittura che, nel tetragramma, concentrava il suo potere magico-demiurgico. Lo stesso Mosè, il quale spesso udì la voce profonda e tonante di Colui Che È, dovette scandire quel Nome (esso è anzitutto un *Luogo*, il luogo di un'assenza che si fa presente nella Voce) secondo una

Dopo una lunga riflessione matematico-geometrica si arriva ad una definizione di luogo come io, numero, solo, impenetrabile, non descrivibile, non definibile e, qualsiasi nome gli si attribuisca, sarà il nome della solitudine, perché in Manganelli sappiamo come, non esistente il lettore e l'autore, il testo è l'autobiografia di un linguaggio che si racconta a sé stesso. Ma la riflessione dell'autore non si ferma al luogo io e si muove verso il nome.

"In verità, non pare gran che conti se il luogo abbia un nome; eppure il nome è il gesto iniziale dell'autobiografia. Dunque, il luogo ha un nome in quanto intende designare sé stesso; e pertanto tutti indistintamente i possibili nomi possono appartenergli, egli è tutti i nomi, e in tal modo acquisterà una qualità ulteriore che lo designa come Dio eventuale; dove eventuale conferma quel che si è detto, della disponibilità a dirsi o meno, Dio, che pare attributo essenziale del Dio stesso; dunque Dio è ciò che può dire: non sono Dio [...] Non è impossibile che la denominazione del luogo sia l'inizio dell'autobiografia del luogo; ad esempio, il luogo, nell'atto stesso di darsi un nome, potrebbe venir colto da una sorta di stupore, o riconoscersi, o avere l'impressione di ricordarsi, di toccarsi, di incontrarsi; giacché il dire un nome, anche il proprio, potrebbe definirsi una guisa arguta di presentazione. Ecco che questo tema, apparentemente frivolo, del nome, ha introdotto una interpretazione tridimensionale del luogo. [...] Voglio forse dire che debbo rinunciare a decidere se io sia o meno Dio? Forse [...] mantenendo il dovere di decidere chi mai io sia."<sup>91</sup>

Sarebbe forse presuntuoso tentare di definire icasticamente un percorso complesso come quello di Giorgio Manganelli, tuttavia è possibile che la frase seguente si avvicini al vero: un'autobiografia dell'assenza divina in favore della presenza assoluta del linguaggio, dove la *teopatologia* tramuta l'autore in un'instancabile e luciferino creatore di sottomondi possibili. In questa autobiografia del linguaggio, dove i due metri cubi d'aria erano stati volutamente tolti, la possibilità di reintrodurli passa attraverso il nome proprio. Però si tratterebbe di un Dio eventuale, che può dirsi come non dirsi, un Dio mentale come mentale è lo spazio geometrico dove l'io luogo è racchiuso.

---

profilassi rituale, che i rabbini dettagliano minuziosamente nei loro commentari, con l'ossessione normativa propria dei midrashim: «egli, che era il saggio dei saggi, il grande dei grandi, pronunciò il nome del Luogo solo dopo ventuno parole; a maggiore ragione nessuno oserà pronunciarlo invano», ammonisce il Sifre sul Deuteronomio (...). C. Bologna, *Flatus vocis*, il Mulino, Bologna 1992, p.48.

<sup>91</sup>La notte, cit., p.114-115.

"E dunque si deve non già supporre, che già sarebbe indagare, ma fantasticare che codesto numero abbia un suo luogo interiore, abbia viscere; ma qui si sfiora l'ermeneutica blasfema, e non pare lecito procedere oltre."<sup>92</sup>

Quindi il problema non sta intorno alle possibilità dell'io, quanto all'impossibilità di nominare in modo sostanziale Dio, con la conseguenza che non ci può essere forma, quanto piuttosto una proliferazione di caos in descrizioni separate dove Dio si afferma per negazione attraverso gli io-luogo infiniti possibili nel non corpo della finzione letteraria.

#### **4.2 Secondo esercizio di non dicibilità: *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice**

*Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice è un libro uscito nel 1983, ottenendo dalla critica un plauso quasi plebiscitario. Pietro Citati addirittura affermò che *tra gli scrittori italiani di oggi, Daniele Del Giudice è l'unico a narrare secondo un'idea*. Il libro, inoltre, vince il Premio Viareggio e il Premio Mondello 1983. Questo fatto non lascia certo stupiti perché *Lo stadio di Wimbledon* si introduce in modo quasi ossequioso nel panorama letterario, essendo fortemente legato al periodo in cui fu scritto e al modello che regnava incontrastato nella letteratura italiana di quegli anni, ovvero Italo Calvino. Fu proprio lo scrittore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a scrivere la quarta di copertina per il romanzo che uscì per Einaudi, la sua stessa casa editrice. Dopo aver riassunto a grandi linee la trama dell'opera prima di Del Giudice, Calvino fa alcune riflessioni preziose (intorno allo stato della letteratura di allora e dell'uso del nome):

"Questo romanzo racconta d'un giovane che si interroga su un certo personaggio, a una quindicina d'anni dalla sua morte; e va a ricercare gli amici e le amiche di gioventù, ora molto anziani. Chi fosse questo personaggio – una figura originale nella vita letteraria, amico di poeti e scrittori – non importa: perché nel romanzo il suo ricordo affiora solo indirettamente e in lontananza, e soprattutto perché si direbbe non importi nemmeno al giovane che pur sta seguendo le tracce della sua leggenda. Dalle domande che egli pone, pare lo interessino le ragioni per cui quell'uomo, pur avendo una coscienza letteraria molto esigente – anzi, forse proprio per questo, - invece di scrivere preferisce agire direttamente sulla vita delle persone. È la scelta tra “scrivere” e “non scrivere” che il giovane vuole risolvere-

---

<sup>92</sup>*Ibidem*, p.113.

re?"<sup>93</sup>

"Il romanzo ci rappresenta due città – Trieste e Londra – non come miti culturali ma come luoghi del presente, viste con occhio freddo e attento nei dettagli; e una serie di personaggi ognuno con una sua intensità e un suo alone – soprattutto due figure femminili, i cui nomi sono rimasti fissati per sempre nei versi di Montale. (Qui, tra presenza e nome, la vera vita è nel nome)."<sup>94</sup>

Calvino non sbaglia, poiché effettivamente la vera vita è nel nome, come confermato da una delle pagine conclusive del romanzo di Del Giudice:

"Mi ha dato un'occhiata di sfuggita, per capire se conosco a Ljuba che parte; ho fatto cenno di sì. Per un istante immagino Gerti, e lei, Ljuba, di nuovo come puri nomi. "<sup>95</sup>

Del Giudice non rifugge da un trend onomastico che la letteratura di quegli anni rendeva come dogmatico. L'intellettuale triestino, dopo essere stato nominato all'inizio del libro, rimane senza nome così come il narratore/personaggio che si documenta sul suo percorso artistico e umano. Gli unici nomi che effettivamente appaiono sono quelli che Montale originariamente aveva eternato nelle sue poesie. Però nel frattempo la terra ha continuato a girare e le due donne, Gerti e Ljuba, sono ormai anziane. Il sistema lingua non fa altro che separare, attraverso segni monodimensionali, una presenza umana che, se Montale aveva rappresentato nel suo fulgore, qui non può altro che essere amara istantanea di un disfacimento corporeo progressivo. Però le due rappresentazioni hanno qualcosa che le lega indissolubilmente: i nomi sono separati dalla persona corporea che li possiede in vita. Solo in questo modo possono dirsi "puri" da qualsiasi implicazione referenziale. La parola è separata in modo netto e irreparabile. E se Gerti e Ljuba possono essere evocate, ciò è possibile solo attraverso il gioco linguistico:

" Penso alla vitalità di quell'astrattezza, alla forza delle erre e delle u. A come Montale ha usato i nomi e le donne per la poesia. Al modo esattamente opposto in cui lui ha usato la poesia: come un gioco affettuoso nel rapporto con queste donne, scrivendo anche lui una poesia a Gerti per il suo compleanno, e a Ljuba perché non avesse paura dei ladri. Non so, è come se il silenzio non permettesse la falsità, o almeno la probabilità, cioè la vita. Forse occorre qualcosa di più limitato,

---

<sup>93</sup>D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p.127

<sup>94</sup>*Ibidem*

<sup>95</sup>*Ibidem*, p.120



limitato dal nome."<sup>96</sup>

In questo romanzo di Del Giudice il problema nome sembra investire in modo non separato il delicato rapporto fra uomo e letteratura, parola e referente, esseri di carne che scrivono e personaggi di carta che parlano. Calvino alla fine della nota su *Lo stadio di Wimbledon* pone due domande:

"La domanda che il giovane rivolge al vecchio (e a se stesso) potrebbe forse formularsi così: chi ha posto giustamente il rapporto tra saper essere e saper scrivere come condizione dello scrivere, come può pensare d'influire sulle esistenze altrui se non nel modo indiretto e implicito in cui la letteratura può insegnare a essere? A un certo punto del suo itinerario (o già in principio?) il giovane ha fatto la sua scelta: cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in una relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso. Cosa ci annuncia questo insolito libro? La presa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore? O un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate? (La «carta di Mercatore» è una delle immagini chiave)"<sup>97</sup>

Il modo indiretto e implicito in cui la letteratura può insegnare a essere allude al rapporto fra testo e lettore, tipico del postmoderno, dove certo l'autore non poteva trovare spazio. Anzi: se si può definire il nocciolo irriducibile della soggettività occorre farlo in negativo. Così non solo è necessario perdere l'io (mediante un noi o una moltitudine di io apocrifi non importa) ma anche il nome. Quindi la perdita dell'io e del nome è un punto di arrivo. La parola d'autore è così oggettivata, consentendo al soggetto di definirsi in negativo. Questo *modus operandi* poetico è ben rappresentato da un'immagine citata anche da Calvino nella quarta di copertina dell'edizione originale, cioè quella della carta di Mercatore:

"Passano sui punti intermedi; il comandante, o più probabilmente il secondo, avrà aperto la carta e controllato le distanze parziali: 25 miglia tra Mauro e Corner, 55 tra Corner e Yankee, un triangolino immaginario poco più a sud di Genova. La carta sarà stata una sezione, il foglio dell'Europa Centrale della più generale e mondiale carta di navigazione aerea. Questa è basata sulla più antica Carta di Mercatore, la carta con cui si costruiscono quasi tutte le altre, dato che si

---

<sup>96</sup>D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p.120

<sup>97</sup>*Ibidem*, p.128

può immaginare come la proiezione della terra su un cilindro tangente alla sfera dell'equatore, sul quale il mondo tagliato con le forbici venisse arrotolato e poi srotolato e messo in piano. I meridiani restano equidistanti; i paralleli si piegano convessi verso i poli, bocche sempre più sorridenti al Nord e sempre più tristi al Sud. Ma la carta di Mercatore non è una proiezione geometrica, è inventata con un calcolo preciso, e con una matematica quasi perfetta. Il suo secondo nome è Rappresentazione.”<sup>98</sup>

Un secondo nome a cui il fare letteratura non può sfuggire. Lo scrittore è condannato a una monodimensionalità mal sopportata che lo costringe a essere in un'*impasse* cronica. Secondo Del Giudice qualora un uomo decidesse di prendere in mano una penna e confrontarsi con un foglio bianco questi dovrà sempre e comunque avere a che fare con la carta di Mercatore. Forse però il percorso adottato dal protagonista di *Lo stadio di Wimbledon* e i suoi esiti è esemplificato in modo migliore da un brano appena precedente a quello citato da Calvino:

“Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza, sebbene non so che percorso sia. Probabilmente sarò partito da nomi che risuonavano nelle pagine, in piano, ormai puri nomi, astratti e potenti; poi sarò andato verso la voluminosità rotonda e ambigua da cui furono distaccati al momento del ricalco. E di nuovo avrò cercato il dovere della carta, reinventando gli angolidi rappresentazione. Deve essere che non esiste più il viaggio o il pellegrinaggio, ma solo la pendolarità;”<sup>99</sup>

Così il travet-scrittore che fa la spola fra Realtà e Rappresentazione, è testimone di un avvenimento di fondamentale importanza. Il nome si distacca dalla “voluminosità rotonda e ambigua” a cui in origine apparteneva per essere immesso nel sistema lingua come nome puro<sup>100</sup>. Allora, forse, il nome d'autore e i nomi di personaggio per Del Giudice ( e per la quasi totalità degli scrittori operanti all'epoca) sono uniti da un destino comune: entrambi soddisfano una funzione nel sistema linguistico di cui è composto il testo. Lo scrittore fantasma così scrive pa-

---

<sup>98</sup>*Ibidem*, p.82

<sup>99</sup>D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p.76

<sup>100</sup>Si ricordi come in Moresco l'obiettivo fosse esattamente il contrario. Infatti non a caso in una delle prime frasi che compaiono in *Lettere a nessuno* si legge: "Sarà colpa di quella dannata questione dei punti in geometria. E io, nonostante gli sforzi, non sono ancora riuscito a diventare pura forma ". A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino 2008, p.13. Se il nome puro è l'obiettivo di Del Giudice, la forma pura è l'obiettivo di Moresco. E, in questa tesi, che infatti si chiama *Il nome e la forma*, questi due autori rappresentano idealmente i poli opposti della nostra trattazione. Infatti se Del Giudice fonda un'antinomia, Moresco, dopo aver risolto la crisi di *Romanzo di fuga*, la supera.

role fantasma, perché in esse il corpo (o forse dovremmo dire la sostanza) è volutamente distaccato in nome dell'esigenza cartografica. Fra questi fantasmi ci sono anche i nomi di personaggio. Questo destino si può estendere a ogni parola che l'autore scrive nel testo. La morte dell'autore e la nullificazione dell'atto di parola sono intimamente correlati. Non a caso l'io narrante nel romanzo di Del Giudice nomina Gerti e Ljuba ma pone sotto silenzio quello del personaggio principale di *Lo stadio di Wimbledon*, un inquieto intellettuale triestino che aveva svolto un ruolo di rilievo nella storia della cultura italiana, pur avendo vergato poche pagine, *note senza testo*<sup>101</sup> che nel loro stato frammentario ed incompleto si opponevano strenuamente alla forma romanzo. Il "personaggio" in questione è Roberto "Bobi" Bazlen, intellettuale noto per essere stato amico di Montale (fu proprio lui a far conoscere *La coscienza di Zeno* al poeta genovese) e aver collaborato con varie case editrici, fra cui Adelphi.

Bobi Bazlen, viene celebrato attraverso la perdita del nome perché, almeno secondo i parametri postmoderni, l'assenza è il vero punto d'arrivo dello scrivere. Del Giudice così, non solo omaggia la lezione di Calvino, ma anche quella di Bazlen, se è vero che:

"Taoista era l'immensa agilità, il flusso - «ordine nel movimento», l'alleanza col vuoto, la familiare circolazione fra gli opposti, l'ascolto degli avvenimenti germinali. Per arrivare a questo non basta la sapienza psicologica, che pure Bazlen aveva, occorre anche l'accortezza di far perdere le proprie tracce [...] Bazlen è riuscito tanto bene a passare fra le maglie da render vano anche questo tentativo di legare degli scritti al suo nome [...] Compiuta questa *destructio destructionis* non restava che rivolgere lo sguardo al di là delle voluttuose torture della letteratura impossibile"<sup>102</sup>

Perciò Gerti e Ljuba sono presenti solo nel nome, non nella loro effettiva presenza. Essendo personaggi, la nominazione è ancora concessa. Ma per l'autore è assolutamente preclusa. Così come dire io o riferirsi in modo marcato al proprio nome, creando un ponte fra realtà e letteratura. Per l'autore l'unico tipo di apoteosi sta nell'annullamento o nella moltiplicazione apocrifa del proprio io/nome. Ma l'importante è che avvenga una separazione netta, una separazione che consente di

---

<sup>101</sup>*Note senza testo* è il titolo di un'opera postuma di Roberto Bazlen pubblicata da Adelphi nel 1970, cioè cinque anni dopo la sua morte (lo scrittore, ligio ai suoi intendimenti poetici, non pubblicò niente in vita.)

<sup>102</sup>R. Calasso, *Da un punto vuoto*, in R. Bazlen, *Scritti*, Adelphi, Milano 1984, p.16-18

affrancarsi dalla materia per raggiungere il vuoto. Così nel libro di Del Giudice abbiamo due Gerti e due Ljuba. Ognuna corrisponde a una diversa carta di Mercatore (Montale prima, Del Giudice poi) che mummifica i corpi sotto forma di linguaggio sottraendoli alle leggi di gravità che dominano l'atmosfera. Non c'è alcuna possibilità di una scrittura che possa iscriversi nella realtà. Anche in *L'Atlante occidentale* (1985) questa tesi sarà portata avanti, quando, verso la fine del libro si legge questo:

"Lo scriverò soltanto per me, un libretto da portarmi appresso, in tasca. Lo userò come gli ornitologi usano quelli per riconoscere e distinguere gli uccelli, o come i geografi usavano le carte. Certe volte mi sembra che la geografia sia la scienza più fondamentale, legata com'è alla terra per via del nome, e così legata alle persone per via dell'orientamento (...) forse alla fine imparerò una geografia diversa, in cui uno, sollevando gli occhi dalla carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, attorno a sé, un'enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in un qualsiasi punto e dire "qui" e dire "io" [...].<sup>103</sup>

Ma di fatto Del Giudice non imparerà mai una geografia diversa.

---

<sup>103</sup> D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1998, p. 157-158.

## 5. Pier Vittorio Tondelli e la sindrome da rock star

Pier Vittorio Tondelli è rimasto nell'immaginario collettivo come indissolubilmente legato al "noi generazionale". Questa ricezione può essere ritenuta corretta se si considera i primi due romanzi dello scrittore correghese, *Altri libertini* e *Pao Pao*. Ma non certo per prove eclettiche come *Rimini*, *Biglietti agli amiche* e *Camere separate* che mal si prestano a questo tipo di arbitraria catalogazione.

"Altri ormai i destinatari della letteratura: non più la élite generale del gusto (o insomma, la mitica "borghesia colta") ma un pronome plurale: quel noi che il narratore pronunciava con decisione nelle pagine di *Altri libertini*. Era un noi davvero strano: le sequenze del libro sembravano l'autocelebrazione epica di una nuova, vitalistica e prorompente, generazione capace di sentimenti e di antagonismo. Non era solo la maschera di un autore pieno di talento, che di quella generazione voleva raccogliere solo le storie. No: in una certa misura, davvero quel "noi" del soggetto della narrazione si identificava con l'oggetto. Tondelli sapeva già che il suo pubblico era limitato a quello stesso "noi": una esplosione-implosione di intelligenza, sapere, gusto, creatività che intuiva la condanna a rimanere puro margine, per i decenni a venire, scaglia giovanile sospesa e schiacciata tra l'estetica del dandismo di massa, figura malinconica della rivoluzione perduta o impossibile, e l'altrettanto impossibile sfera della produzione, rigorosamente assente o riservata ad altre carriere, altri istituti universitari che il Dams"<sup>104</sup>

*Altri libertini* è in effetti un libro che nel 1980 diventò il simbolo di un nuovo modo di fare letteratura: i destinatari non erano più la élite generale del gusto, bensì giovani lettori che leggevano storie di giovani. Il soggetto della narrazione si confondeva con l'oggetto. Però il binomio Tondelli-generazione è un pericoloso luogo comune rafforzatosi a dismisura grazie anche al fatto che lo scrittore correghese curò progetti editoriali per soli giovani, come le tre raccolte di racconti *Under 25* o la collana di romanzi *Mouse to mouse*, nati con l'obiettivo di presentare scrittori esordienti al grande pubblico. Però nella ricezione dell'autore questa sua eccessiva *generosità* (dico generosità perché usano questo termine Gabriele Romagnoli ed Enrico Brizzi in una recente intervista televisiva dove parlano della sua opera di *scouting*) ha in un certo qual modo creato un fraintendimento esegetico profondamente radicato persino in alcuni fra i critici più avveduti. Anche

---

<sup>104</sup>S. Cesari, *Narratori all'eccesso*, in *Narrative invaders!*, a cura di N. Balestrini e R. Barilli., Testo e immagine, Reggio Emilia 2000, p. 127

perché uno scrittore quando si dedica a coltivare nuovi talenti come può considerarsi ancora giovane lui stesso? Una delle frasi spesso citate da Tondelli, negli anni in cui stava virando da scrittore cult generazionale a qualcosa di profondamente diverso:

"Quando un uomo si avvicina al suo trentesimo anno di età, nessuno smette di dire che è giovane. Ma lui, per quanto non riesca a scoprire in se stesso alcun cambiamento, diventa insicuro; ha l'impressione che non gli si addica più definirsi giovane"<sup>105</sup>

Questa citazione da *Il trentesimo anno* di Ingeborg Bachmann sancisce definitivamente un insanabile distanziamento fra Tondelli e la generazione. Quando, alla fine del 1986, l'autore poneva in *exergo* a un articolo pubblicato sul mensile *Rockstar* queste parole ha appena compiuto trentuno anni e si appresta ad entrare nell'ultima fase della sua breve carriera. Nonostante sia evidente che il connubio generazione/scrittura vada stretto a Tondelli, è stato coniato addirittura l'aggettivo tondelliano<sup>106</sup> per definire lo "scrittore che si richiama ai contenuti e allo stile di Pier Vittorio Tondelli" (1955-1991). Il termine "tondelliano" si trova in buona compagnia, poiché è noto come aggettivi quali "kafkiano" o "pirandelliano" siano usati, il più delle volte, in modo del tutto inappropriato. Come non essere d'accordo con Fulvio Panzeri, amico, collaboratore e curatore dell'opera omnia di Tondelli quando afferma:

"è insopportabile che ogni volta venga usato come griffe pubblicitaria, da editori come Massimo Canalini, che pretende di impartire lezioni tondelliane, o da scrittori come Silvia Ballestra o Andrea Demarchi che si autonominano, in combutta con i loro editori, suoi eredi privilegiati."<sup>107</sup>

Però, in mia opinione, dietro al termine tondelliano si nasconde un'insidia ancora più grande. L'aggettivo nasce da un'inaccettabile semplificazione. Una semplificazione che vuole le opere di Tondelli importanti solo se inglobate in modo pedissequo all'idea diffusa e stereotipata che si ha di lui, cioè quella di scrittore generazionale, qualcuno che merita di essere ricordato non in quanto grande scrittore ma solo perché utile a designare una generazione senza genio. Negli anni Ottanta, infatti, non ci sono nomi di riferimento, così come poteva essere stato Pier

---

<sup>105</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p. 865

<sup>106</sup>Nella Treccani on-line si legge: tondelliano s. m. e agg. Scrittore che si richiama ai contenuti e allo stile di Pier Vittorio Tondelli (1955-1991); relativo al pensiero e all'opera di Tondelli.

<sup>107</sup>P. Battista, Rubrica di Società e cultura, in *Stampa*, 21 Maggio 2001, p.18

Paolo Pasolini o Italo Calvino negli anni Settanta. Si prenda ad esempio questa frase di Romano Luperini durante una recente intervista:

"Da una parte, con Umberto Eco, c'è stato il postmoderno come retorica; dall'altra c'è stata la rappresentazione della realtà postmoderna, con la generazione di Tondelli e dei tondelliani: è lui il vero maestro dei cannibali"<sup>108</sup>

Queste parole stigmatizzano un modo di percepire l'autore profondamente radicato in una parte cospicua della critica. Non si parla dello scrittore Pier Vittorio Tondelli, bensì di generazione di Tondelli e tondelliani. Ci troviamo di fronte a un raro caso in cui un caposcuola è inferiore agli artisti (fra cui, come in ogni scuola che si rispetti, si può scorgere manieristi ed imitatori) che si ispirano alla sua opera. Infatti Tondelli ha la colpa di aver lasciato la sua opera interrotta e, fortunatamente, ci sono continuatori che la portano a compimento. D'altronde, proprio come una rock star, è morto giovane non avendo la possibilità di portare a compimento il suo percorso artistico. Eppure, se gettiamo un breve sguardo alla storia del rock - evocata in modo continuativo quando si parla di Tondelli - nessuno si sognerebbe mai di dire che Jimi Hendrix, Jim Morrison e i suoi Doors o Janis Joplin non abbiano lasciato nessun capolavoro. Perché, allora, si studia in modo così fervente questo autore se non ci ha lasciato nessuna *Purple haze*, *Light my fire* o *Ball and the chain*? Il massimo che gli si concede, più o meno inconsapevolmente, anche quando si crede di essere lontani da questa estremizzazione, è quello di *one hit wonder*: Pier Vittorio Tondelli è *Altri libertini* così come *Altri libertini* è Pier Vittorio Tondelli. A conti fatti sarebbe più agevole che il suo percorso si fosse fermato a quell'ottimo e scanzonato esordio. Questo modo di vedere si può notare in numerosi contributi critici:

"[...] la sua raccolta di scritti *Weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990) resta, probabilmente, l'autentico, lucido, euforico-delusivo breviario delle attese delle ansie degli stili di quel decennio di impacciate leggerezze, di malinconiche eccitazioni. Forse, non vi è, nella sua bibliografia tragicamente interrotta, se si esclude lo stesso *Weekend Postmoderno*, un libro chiaramente memorabile."<sup>109</sup>

"Lui è colui che è sparito e al tempo stesso si è trasformato in una figura di

---

<sup>108</sup> P. Di Stefano, intervista a Romano Luperini, in *Corriere della sera*, 28 Settembre 2005, p.51, Cultura.

<sup>109</sup> T. Pomilio, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in *Storia generale della letteratura italiana* Vol. XVI seconda parte, Motta editore, Milano 2004, p.652

riferimento [...] Come Falstaff all'inizio della seconda parte dell'*Enrico IV* afferma di essere il più astuto di tutti, perché non è tanto lui stesso a essere arguto quanto la ragione dell'arguzia degli altri [...]"<sup>110</sup>

Quindi non scrittore a tutto tondo, ma de-scrittore di un'epoca intrappolato per l'eternità nella sua generazione. Sempre giovane anche se scomparso da lungo tempo. Oppure, in alternativa, ispiratore del buon operato altrui<sup>111</sup>. Spesso, così, si è venuta a sclerotizzare la ricezione e, soprattutto, la comprensione di uno scrittore che, pur avendo aderito al noi generazionale nella sua prima fase, dopo il fulminante esordio, ha saputo evolversi al di là di ogni definizione e con esiti notevoli. Opere ben più complesse e articolate rispetto ad *Altri libertini* non possono essere misinterpretate nel nome delle semplificazioni da atlante letterario dove tutto, immancabilmente, quadra alla perfezione. E ogni scrittore è racchiuso nella sua piccola casella prestabilita e, nel caso di Tondelli, la dicitura che la contrassegna è la seguente: scrittura generazionale degli anni Ottanta. Eppure Tondelli non è stato un giornalista di cronaca ma un autore nel senso etimologico di questo termine. In un'intervista, volendo immettersi in una tradizione, Tondelli afferma:

" [...] tra gli italiani, sono stati importanti quegli autori che hanno maggiormente lavorato sulla lingua [...] Per cui ho scelto la linea che va da Gadda, che trovo ancora difficilissimo da leggere, ad Arbasino, includendo il primo Testori, o quello di *In exitu*."<sup>112</sup>

Questo fa comprendere come l'autore abbia seguito un percorso che, al di là dei temi trattati, è stato sempre contraddistinto da una serrata riflessione sul linguaggio. Un linguaggio che alla fine non ha più avuto bisogno di modelli. Potremmo dire, che, alla fine l'autore ha trovato la propria voce. *Camere separate*, così, è l'apogeo di un intero percorso dove la continua sperimentazione si arresta in un linguaggio radicale, straziante. Un *bildungsroman* in cui l'apprendimento del

---

<sup>110</sup>Queste parole sono citate dal libro di Palandri *Pier e la generazione* che certo non è ascrivibile ai tentativi critici che hanno frainteso o minimizzato la complessa figura dello scrittore correggese. Però questa immagine tratta da *Falstaff*, posta nell'incipit del libro, è ambigua. Infatti sembra proprio avallare l'ipotesi (come del resto il titolo del volume) che anche se Tondelli ha come scrittore dei meriti, questi finiscono per essere offuscati in favore dell'esempio che ha fornito ai suoi successori.

<sup>111</sup>Ci sono numerosi casi di eccellenza nella critica tondelliana. Fin da subito mi preme citare alcuni libri fondamentali che saranno chiamati in causa lungo queste pagine: L. Nevryni, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2007. E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Bari 2005; A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002. La mia polemica è chiaramente rivolta ad una vulgata che danneggia gravemente la preziosa eredità letteraria dello scrittore di Correggio.

<sup>112</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p1010.



linguaggio (inteso come affrancamento da modelli e compenetrazione della lingua con il corpo) coincide con la morte *vera* dell'autore.

Nella sua opera avviene una svolta profonda fra le prime opere (*Troppi libertini*, *Il diario del soldato Acci*, *Pao Pao*) e quelle successive (*Dinner Party*, *Rimini*, *Biglietti agli amici* e *Camere separate*). Lo stesso autore, più o meno consapevolmente, sentiva la necessità di distanziarsi dai primi fortunati esiti della sua produzione per arrivare a comporre opere che incarnassero perfettamente una definizione da lui stesso coniata, cioè quella di "postmoderno di mezzo". Il noi generazionale è sostituito, gradualmente, da un io lirico separato che scrive "autobiografie in terza persona". Proprio in questa lotta fra la dirompente forza cooptante del noi generazionale e la scrittura dell'io (che alla fine prende il sopravvento) si può trovare il vero distanziamento fra lo scrittore e i suoi contemporanei. Perciò si potrebbe dire che ad oggi Tondelli è celebrato per aver trovato una nuova via per le Indie. Però, come ben sappiamo, Cristoforo Colombo fece una scoperta di ben altra portata. Ugualmente così è per Tondelli, costretto a essere ricordato come sommo esempio di scrittura generazionale, quando in realtà la simbiosi fra Tondelli e la sua generazione durò ben poco. Per avere una visione profonda degli avvicendamenti di poetica cui è soggetta l'opera dell'autore sono di grande utilità i nomi, che acquisteranno per Tondelli un'importanza sempre più crescente, fino a diventare, a partire dalla seconda fase della sua produzione, cruciali.

## 6. I nomi di *Altri libertini*

In un'intervista del 1984 alla domanda "Quali sono i nomi che preferisci?" Pier Vittorio Tondelli rispose così: "Gilberto, Ippolito, Girolamo, Siro... antichi nomi della mia città."<sup>113</sup> Se i nomi presenti in *Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini*, *Camere separate* e la raccolta di racconti *L'abbandono* si limitassero a questi, certo il nostro lavoro sarebbe oltremodo agevolato. Ma non è così. Lo scrittore di Correggio ha attuato una tale varietà di strategie di nominazione da renderlo un caso paradigmatico: in ogni opera vi è un passo successivo di definizione di una poetica onomastica che si forma all'unisono con la poetica scrittoriale dell'autore.

Questo percorso inizia con *Altri libertini*, il cui nucleo è stato scritto da Tondelli fra il Dicembre '78 e il Gennaio '79 ma non sarà pubblicato da Feltrinelli fino all'anno seguente, poiché l'*Ur-text* è stato oggetto di numerose riscritture in cui l'autore fu aiutato dai preziosi consigli dell'editor Aldo Tagliaferri. Prima, però, di analizzare i nomi di *Altri libertini* occorre chiamare in causa un prezioso documento che consente di conoscere dalla viva voce dell'autore le sue riflessioni intorno ai nomi. Infatti Tondelli scriveva *Altri libertini* parallelamente alla tesi di laurea sul romanzo epistolare come problema di teoria della letteratura che discuterà a Bologna nel Febbraio 1980<sup>114</sup>. Il lavoro del giovane studente era incentrato sul romanzo del Settecento, un genere che ha influenzato profondamente il suo *modus scribendi* poiché riteneva che i capolavori della scrittura epistolare, quelli che avevano segnato la nascita del romanzo moderno, superassero qualitativamente i concettosi ed algidi romanzi d'avanguardia vergati dagli scrittori suoi contemporanei. Infatti, non a caso, in un poco conosciuto articolo del 1984<sup>115</sup> lo scrittore, a oltre quattro anni di distanza dalla discussione della sua tesi, torna sull'argomento rimarcando la passione e l'interesse per una letteratura che metteva in risalto l'importanza della comunicazione, come diceva Denis Diderot, "di un cuore a un altro cuore". Questa tesi, quindi, non deve essere considerata solo un mero esercizio nato esclusivamente per esigenze di tipo accademico, ma anche l'atto fondativo di una riflessione sulla letteratura che l'autore porterà avanti ininterrottamente fino alla fine. La prima parte del lavoro di Tondelli è incentrata su una domanda

---

<sup>113</sup>P.V.T., *Buddhista Zen o trappista: monaco è bello*, intervista del 1984 rilasciata presso un giornale locale di cui non è riportato il nome nell'archivio tondelliano di Correggio.

<sup>114</sup>*Altri libertini* esce presso Feltrinelli nel Gennaio 1980, un mese prima della discussione della tesi.

<sup>115</sup>P.V.T., *Il regalo giusto. Libri d'amore un po' così*, in *Antiquariato*, Mondadori, maggio 1984.

che è la stessa su cui è fondata (seppur con un taglio più onomastico che non critico-letterario) una parte cospicua della presente tesi, ovvero: "Se l'autore si dice semplicemente Editore, allora bisogna ricercare la figura d'Autore nel testo, a livello dei personaggi; se i Personaggi diventano per statuto "autori" in che rapporto si troveranno con l'Autore-Editore? Ma soprattutto qual è il rapporto che si stabilisce tra il discorso dei Personaggi e il discorso dell'Autore?"<sup>116</sup>. Questo è esattamente il *focus* in cui sarà analizzata, da qui in avanti, l'opera di Pier Vittorio Tondelli. Proprio per questo motivo risulta indispensabile riportare qui nella loro integrità le cinque pagine inedite<sup>117</sup> della tesi di laurea in cui Tondelli riflette sul nome d'autore e il rapporto che intercorre fra esso e i personaggi. Perché, come vedremo, anche se ovviamente *Altri Libertini* non è un romanzo epistolare, Tondelli ha messo in pratica nel suo libro d'esordio la stessa riflessione teorica svolta intorno al nome d'autore e al nome dei personaggi di *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos.

" II.2.2. - Il referente del nome d'autore. (da pg. 49 a pg. 53 del dattiloscritto)

Nel corso del suo studio Lejeune afferma che la nozione di autore è di fondamentale importanza nella costituzione del "patto autobiografico". Che si tratti di pseudonimo o di nome reale che rimanda a un "état civil" il nome dell'autore è quello del frontespizio, figura a cui si rimanda "la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit."(53)<sup>118</sup>

Nella stessa pagina, più chiaramente afferma:

"Pour le lecteur (...) l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et il image donc à partir de ce quelle produit"

Oltre:

"L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture) le

---

<sup>116</sup>(pg III) introduzione

<sup>117</sup>Ringrazio il curatore testamentario Fulvio Panzeri e il fratello dello scrittore Giulio per aver acconsentito ad utilizzare questo estratto della tesi tondelliana che compare in uno studio sull'autore qui per la prima volta.

<sup>118</sup>Tondelli inserisce fra parentesi le note a piè di pagina. In questo caso la nota numero 53 si riferisce a P. Lejeune, op. cit., pag.23. Le note che vanno da 117 a 124 (da 53 a 61 nel dattiloscritto) sono dello stesso Tondelli.

narrateur du récit et le personnage dont on parle." (54)<sup>119</sup>

Prendiamo ora in considerazione l'intestazione di un qualsiasi "testo parziale" dei Legami Pericolosi. Leggeremo "Cecilia Volanges" oppure "marchesa di Merteuil", "Visconte di Valmont", "Cavaliere di Danceny) ecc. Gli autori delle lettere si firmano col proprio nome.

Afferma Lejeune:

"Le sujet profond de l'autobiographie c'est le nom propre" (55)<sup>120</sup>

Ora, "Cecilia Volanges" è un nome proprio come nomi propri sono quelli di tutti i personaggi del romanzo settecentesco, sono nomi che rimandano a "singolarità empiriche" e non generalizzabili. (56)<sup>121</sup>

Ian Watt dà molto risalto a questo aspetto di "particolarizzazione dei personaggi" che si attua col nome proprio,

"il modo, cioè, in cui il romanziere tipicamente indica la sua intenzione di presentare un personaggio come individuo dandogli un nome come quelli che gli individui hanno nella vita ordinaria." (57)<sup>122</sup>

Quindi

"I primi romanzieri rupero in modo significativo con la tradizione e nominarono i loro personaggi in un modo tale da suggerire che dovevano essere considerati come individui particolari nel contesto sociale contemporaneo" (58)<sup>123</sup>

Se consideriamo un "testo parziale" non abbiamo motivi sufficienti per dubitare che ciò che leggiamo è prodotto da chi si firma come autore. Né possiamo dubitare che dietro il nome proprio non esista una "personne réelle" che ha prodotto il testo in questione. Qualcuno avrà pur scritto la lettera, qualcuno l'avrà firmata. La questione è stabilire se il nome che figura come produttore del testo in questione sia un nome proprio, un "nom d'auteur".

Abbiamo visto che "Cecilia Volanges" è un nome proprio per "statuto di

---

<sup>119</sup>P. Lejeune, op. cit., p.23-24

<sup>120</sup>P. Lejeune, op. cit., pag. 33

<sup>121</sup> Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, pag. 24 sull'uso dei nomi propri in Defoe: "I nomi della realtà di Defoe sono sempre nomi propri, nomi di singolarità empiriche, non generalizzabili. Si pensi soltanto a quella piccola rivoluzione letteraria che è l'onomastica dei suoi protagonisti."

<sup>122</sup>I. Watt, op. cit., pag. 16 e ss.

<sup>123</sup> *Ibidem*

personaggio". A questo punto poco interessa che Laclos dichiari di avere "soppresso o mutato tutti i nomi delle persone in cui si tratta in queste lettere." (59)<sup>124</sup> Siamo infatti di fronte a un caso di "pseudonimia" che lo stesso Lejeune prende in esame per dimostrarne la fondatezza di "nome d'autore":

"Le pseudonyme est simplement une differenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité." (60)<sup>125</sup>

Per concludere: di fronte a un "testo parziale" riteniamo "persona reale" l'autore che ne firma la stesura. Quindi il referente del "nome d'autore" è a tutti gli effetti una persona reale.(61)<sup>126</sup>

Il punto 3 delle pertinenze fissate da Lejeune è quindi in pieno assolto dal "testo parziale" lettera<sup>127</sup>. "

Questo brano contiene in sé molte originali riflessioni teoriche. Innanzitutto perché chiamare in causa il patto autobiografico di Lejeune per poi affermare che, alla fine, colui che ha firmato le lettere incluse nelle *Liason*, un romanzo, non è altri che Laclos, il suo autore? L'opinione di Tondelli sembra essere la seguente: nonostante l'immissione di nomi fittizi quali Cecilia Volanges, Mme Merteuil etc. e il contesto fictionale in cui agiscono, si possono considerare i nomi dei personaggi come pseudonimi dell'autore. I testi parziali dei personaggi si possono ricomporre, così, in un testo totale che è il romanzo scritto da Laclos. Questo punto di vista è senza dubbio originale, non tanto perché Tondelli annota come la paternità dell'opera, al di là della prefazione dove l'autore millanta di aver ritrovato le lettere, sia ascrivibile a Laclos, quanto piuttosto perché i nomi dei personaggi so-

---

<sup>124</sup>Laclos, *I Legami Pericolosi*, Prefazione, cit., pag.23 nota I

<sup>125</sup>P. Lejeune, op. cit., pag. 24. Il fatto è facilmente dimostrabile anche in termini semiotici ricorrendo all'esempio di più "significanti" formati nella stessa materia espressiva, che veicolano lo stesso "referente" o la stessa "unità culturale".

<sup>126</sup>Potrebbe però anche trattarsi di un falso, qualcuno che spaccia le intestazioni (N.D.R. Qui evidentemente Tondelli si riferisce alle intestazioni delle lettere del romanzo di Laclos), ma il discorso non cambia. Crediamo alla autenticità della lettera perché di fronte a un testo parziale considerato appunto nel suo totale e assoluto isolamento, non possiamo fare altrimenti. È chiaro (ed è questione secondaria) che la fiducia che apportiamo a un "testo parziale" si basa soprattutto sul grado di conoscenza che abbiamo acquistato da altri "testi parziali" dello stesso autore così da rilevare immediatamente incongruità o scarti semantici rispetto alle acquisizioni preliminari. Ma, ripetiamo, queste appaiono questioni secondarie. Se in una trousses appena acquistata da un rigattiere scoviamo una lettera di tale Cecilia Volanges, noi non solamente la riteniamo vera e autentica, ma supponiamo anche l'esistenza reale di una tale Cecilia Volanges nel corso della Storia.

<sup>127</sup>Qui Tondelli si riferisce al punto 3 del libro di Lejeune, ossia: 3. *Situazione dell'autore*: identità dell'autore (il cui nome si riferisce a una persona reale) e del narratore. È chiaro come, con questa frase che termina il capitolo dedicato ai nomi, l'autore reputi di avere dimostrato come le lettere presenti nel libro di Laclos siano collegate al nome di autore. Ciò crea, evidentemente, delle profonde ripercussioni a livello critico: anche i nomi dei personaggi, così, fanno parte dell'autobiografia dell'autore.

no ritenuti nient'altro che pseudonimi d'autore. Verrebbe quasi da pensare che in questa fase della sua elaborazione teorica Tondelli vedesse nei nomi dei personaggi principali di *Les liaisons dangereuses*, nonostante il "dedoublement", altrettante voci originate dall'autore, testi parziali che ricomposti fra loro originano un testo totale che è la voce autoriale, colui che parla nel testo.<sup>128</sup> Non quindi voci apocrife come potevano essere quelle di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma voci dotate di una loro autenticità nonostante la struttura romanzesca in cui sono collocate. Su questo si tornerà più avanti, soprattutto quando si inizierà a parlare di *Rimini* e *Camere separate*, dove questa intuizione del giovane Tondelli sarà elaborata in modo originale. Da queste pagine sorge, comunque, una consapevolezza piuttosto sorprendente per un ragazzo di appena ventiquattro anni: una rivoluzione letteraria è tale anche grazie all'innovazione che l'autore apporta attraverso le scelte onomastiche. Questa consapevolezza è dovuta alla frequentazione delle pagine di Watt e soprattutto di Celati<sup>129</sup>. Ma se per Defoe, stando a quanto sostenuto dall'autore di *Finzioni occidentali*, era bastato introdurre nomi propri come "singolarità empiriche" nel contesto romanzesco<sup>130</sup>, allora Tondelli che cosa avrebbe dovuto attuare per arricchire e mettere in discussione la tradizione onomastica (e con essa la tradizione letteraria stessa) che lo aveva preceduto? I nomi di *Altri libertini* sono il primo tentativo di rispondere a questa domanda.

### 6.1 Mimi e Istrioni

Nel Gennaio del 1980 esce presso Feltrinelli *Altri libertini* conoscendo un notevole successo. I sei racconti che trattano di giovani di provincia sballati e tematiche scabrose fu addirittura sequestrato per oscenità. Il processo si risolse in una piena assoluzione e, anche grazie all'impatto mediatico che ebbe la vicenda, nel giro di pochi mesi un giovane sconosciuto era assurto all'empireo degli scrittori che contano. Dario Bellezza si schierò dalla parte degli estimatori dell'opera facendo una riflessione che risulta non solo ancora attuale ma preziosa per la nostra indagine:

---

<sup>128</sup> Questo problema ha interessato a più riprese Tondelli. Si veda, per esempio, questo brano tratto da una recensione del 1988 dedicata a *Mahò. Storia di cinema e di petrolio* di Antonio Antonaros: "Insomma: il problema centrale di questo romanzo poi onirico, crudele, carnale, ora poetico e anche ironico, è uno solo: quello della Voce. Chi parla qui? Chi racconta? Qual è la voce del testo? È il problema cruciale perché si capisce che Antonaros se lo è posto anche in modo drammatico, forse a tratti sofferto, mai banalmente e scontatamente". P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.872. Questa osservazione, a mio avviso, è pertinente non solo per Antonaros ma anche per lo stesso Tondelli.

<sup>129</sup> Monica Lanzillotta in *Giganti e cavalieri di strada* ha brillantemente dimostrato come *Finzioni Occidentali* fosse il "portolano teorico" del Tondelli di *Altri libertini*.

<sup>130</sup> Si parlerà ancora di Celati e dei nomi in Defoe e Congreve alla fine del presente capitolo.

" [...] una narrazione all'americana che Tondelli ha scelto e portato avanti con una bravura mostruosa, non dimenticandosi i suoi modelli [...] certi americani, e prima di tutto l'Hubert Selby Jr. di «Ultima fermata a Brooklyn». Anzi si arriva al plagio, parola per parola, del secondo capitolo, intitolato Mimi e istrioni [...] Leggersi appunto il secondo capitolo del libro già citato di Selby dove, nella traduzione di Veraldi<sup>131</sup>, agiscono checche e travestiti che vogliono impasticcarsi a tutti i costi."<sup>132</sup>

Bellezza, che certo all'epoca non sapeva di essere stato oggetto di studio di Tondelli nella sua tesi di laurea<sup>133</sup>, intercetta forse uno dei modelli più vistosi dell'opera prima tondelliana. Però è senza dubbio eccessivo parlare di plagio anche se vi sono consonanze notevoli fra le due opere: sia *Altri libertini* che *Ultima fermata a Brooklyn* sono entrambi composti da sei racconti, adottano soluzioni formali e trattano tematiche affini. Ma, soprattutto, ciò che preme sottolineare in questa sede è una certa consonanza fra l'uso onomastico di Selby Jr. e quello del primo Tondelli. Confrontando i due racconti chiamati in causa da Bellezza, *La regina è morta* e *Mimi e istrioni*, questo aspetto risulta evidente.

*La regina è morta* racconta la travagliata storia fra Georgette, un travestito, e Vinnie, un pregiudicato. Georgette, dopo essere stata addirittura accoltellata ad una gamba dall'uomo che ama, riesce a sedurlo durante un festino a base di alcol e droga che degenera in un'orgia. Il racconto inizia sottolineando che "Georgette è finocchiona. Lei (lui) nemmeno cerca di nascondere"<sup>134</sup> Così si intuisce che il vero nome di Georgette è George (alcune pagine dopo se ne avrà la conferma ed inoltre si scoprirà anche il suo cognome, Hanson) ma per tutti è Georgette o alternativamente Georgie. È noto come nella comunità gay i suoi membri spesso trasformino il proprio nome da maschile a femminile. E infatti nel racconto i compagni di "sorellanza" di Georgie hanno tutti nomi al femminile fatta eccezione per Lee che in inglese può essere riferito sia a una donna che a un uomo. Questo accade anche in *Mimi ed istrioni* dove le Splash, il gruppo di ragazze che vivono la loro sessualità senza pregiudizi o ipocrisie e che sarà protagonista di numerose scorribande nel corso del racconto, è composto da Nanni, Sylvia, Pia e Benny. Ma Benny in questo caso è il diminutivo di Benedetto, non quello di Benedetta.

---

<sup>131</sup> Attilio Veraldi (1925-1999) fu anche il traduttore di un altro libro molto caro a Tondelli, *Un altro mondo* di James Baldwin.

<sup>132</sup> D. Bellezza, *Dopo il diluvio, il plagio*, recensione del 1980 di cui non sono riuscito a rintracciare nell'archivio tondelliano il nome della testata in cui è apparsa.

<sup>133</sup> Tondelli nella sua tesi di laurea analizzò *Lettere da Sodoma* (Garzanti, 1972).

<sup>134</sup> H. Selby Jr., *Ultima fermata a Brooklyn*, Feltrinelli, Milano 2010, p.21

"Benny si chiama Benedetto ed era un uomo o meglio un ragazzo ma ora fa la checca con noi ed è il quarto asso del nostro Poker Godereccio"<sup>135</sup>

Continuando il parallelo fra i due racconti, però, c'è qualcosa che affratella l'onomastica dei personaggi in modo ancor più accentuato. Alla fine di *La regina è morta* Georgette, mentre esce fuori dalla stanza in cui si è consumato il festino, è in preda ad un forte shock emozionale e, vacillando sotto la luce del sole mattutino che impietosa ferisce il suo sguardo dopo la notte di veglia, comincia a vaneggiare:

" [...] ci sarà un domani e ci saranno sogni... appagati... appagati... [...] Domani. Vinnie... sì, sì. Vincennti. Vincennti d'Amore. *Che gelida manina...* sì, sì. Fredda. O amato mio. *Sì me chiamano Mimi* [...] *O soave fanciulla* [...] Piccole tenui luci. O, ho tanto freddo. *La commedia è finita*. No! NO! Vincennti. Sì, sì amore mio. *Sì me chiamano Mimi*. Georgie bella e paccottella."<sup>136</sup>

Questo è il vaniloquio di Mimi/Georgie alla fine della notte brava. La grande storia d'amore che il/la protagonista immaginava si è risolta in una *fellatio* consumata sbrigativamente in un letto sporco. E Vinnie non l'ha nemmeno baciata. Anzi, durante il racconto non si degna neanche di bere dal suo bicchiere perché è una "succhiamanico". Solo per un attimo l'uomo sembra avere un vero trasporto emotivo verso Georgie, cioè quando lui/lei per ravvivare il party si mette a leggere *Il corvo* di Edgar Allan Poe lasciando tutti i partecipanti ammaliati dalle sue doti recitative:

"Vinnie sta guardando Georgette e poi le guarda gli occhi (che sfavillano) e le guance e gli occhi ancora... pensando che è un peccato che sia pederasta. Ha una bella faccia e una bella qualità, specie per essere regina... sinceramente commosso dalla natura di Georgette"<sup>137</sup>

Non ci può altro che essere un atto sessuale sbrigativo fra Vinnie e Georgette. Niente di più. Così lei si immedesima nel triste destino di Mimi, la protagonista della *Bohème* di Puccini. E cita anche, alla fine del racconto, due arie dell'opera, *Sì, mi chiamano Mimi* e *O soave fanciulla*. La condizione della protagonista dell'opera di Puccini è antitetica rispetto a quella di Georgie. Se Mimi muore contornata dall'affetto dei suoi cari, il travestito è colpito da una sequela di

---

<sup>135</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.32.

<sup>136</sup>*Ultima fermata a Brooklyn*, cit., p.63.

<sup>137</sup>*Ultima fermata a Brooklyn*, cit., p.53.



violenze che non sembrano avere mai fine. Prima la coltellata di Vinnie, poi le offese omofobiche del fratello ed infine le sue speranze d'amore totalmente disattese. La disforia di genere che avviene nel personaggio s'interpone fra lui e il suo amore. George è un uomo ma, per essere veramente considerata da Vinnie, dovrebbe essere una *soave fanciulla*. E forse, solo in quel momento, ci potrebbe essere un duetto fra Mimì/George e Rodolfo/Vinnie. Se l'aria *Sì, mi chiamano Mimì* inizia in questo modo: "Mi chiamano Mimì, ma il mio nome è Lucia.", invece Georgette non potrebbe che cantare: "Mi chiamano Georgette, ma il mio nome è George".

In *Mimi e istrioni* si avrà una situazione simile: infatti anche Benny combatte con la sua identità di genere ma, a differenza di George che si dispera di non poter essere una donna, si presenta alle amiche in abiti maschili ed accompagnato da una ragazza; così la Benny torna ad essere Benedetto:

"Benny [...] si presenta in osteria vestito da uomo con la barba da uomo con la barba e il portamento virile che quasi non lo si riconosce tanto è cambiato ed è davvero, conciato da maschio, un gran bel pezzo di ragazzo. Dice che deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perché esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa"<sup>138</sup>

Questa sorta di disforia di genere che si ripercuote chiaramente anche a livello onomastico non è l'unico punto che Tondelli sembra tenere ben presente rispetto al modello fornitogli da Selby Jr.. Infatti un altro aspetto fondamentale è la cortocircuitazione che avviene fra i nomi della tradizione letteraria/musicale e i nomi ordinari. Nel caso di *Mimi e istrioni*, per esempio, c'è anche la storia d'amore fra Pia e Tony, un ragazzo tossicodipendente. In entrambi i casi questi nomi sono affiancati da rimandi alla *Divina Commedia*. Nel caso di Pia il famoso emistichio dantesco riferito a Pia De' Tolomei:

«ricorditi di me, che son la Pia»

nel testo tondelliano diventa:

E io, che son la Pia, penso a tagliare la corda;

Viene ad abitare con me, che son sempre la Pia;

---

<sup>138</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.46

Per me, la Pia, l'affitto da sola è troppo;

E io, la Pia, m'innamoro perdutoamente di uno di questi che [...] mi fa fi-  
lo;<sup>139</sup>

È noto come Pia De' Tolomei fu uccisa dal marito poiché quest'ultimo intendeva passare a nuove nozze. Anche la Pia del racconto tondelliano è uccisa, stavolta metaforicamente, dal suo amore perché Tony le preferisce l'eroina. E, quando un giorno il ragazzo torna stravolto da Pia a causa del suo intensivo uso di droga, " arriva con gli occhi sbalzati fuori che gli pendono come due tette e ha una voce scatarrosa che nemmeno carondimonio"<sup>140</sup>. Nonostante qui non si tratti di una cortocircuitazione onomastica ma solo di un paragone che scaturisce dalla voce di Tony, talmente cavernosa da richiamare alla memoria Caronte, anche stavolta Dante fa capolino nelle pagine tondelliane. Si noti, inoltre, la mancanza di lettere maiuscole. Infatti il 'Caron dimonio' presente al verso 109 del terzo canto dell'*Inferno* si trasforma in 'carondimonio', annullando anche lo spazio tipografico fra il nome proprio e il nome comune. Probabilmente questo è dovuto all'influenza che ebbe sull'autore *Boccalone*. Però se nel caso di Palandri tutti i nomi sono rigorosamente in minuscolo, in Tondelli ciò accade solo alcune volte<sup>141</sup>. Si potrebbe dire che i nomi volutamente ordinari e spesso semanticamente irrilevanti diventano marcati solo quando l'autore decide di renderli tali attraverso un rimando letterario e/o musicale. È come se vi fosse in questa fase onomastica di Tondelli una spinta centrifuga e una centripeta. Da una parte l'ordinarietà, dall'altra la cortocircuitazione meta-letteraria ottenuta attraverso un uso spregiudicato di rimandi intertestuali. Un po' come accade con Mimi/Georgette in *Ultima fermata a Brooklyn* di Selby Jr. In un recente articolo<sup>142</sup> sull'onomastica tondelliana Luca Bellone ha parlato di "pastiche postmoderno" che si afferma attraverso i nomi creando accoppiamenti volutamente dissonanti. È innegabile notare quanto sia difficile reputare che vi sia un parallelo effettivo fra la femminista Pia e la Pia di Dante. Però i materiali onomastici che cortocircuitano fra loro, come si vedrà meglio anche in altri esempi, sembrano dare una profondità quasi dolorosa a personaggi che non sono solo giovani-prototipo ma singolarità empiriche che attraversano il dramma della loro epoca coraggiosamente. È come se l'autore volesse suggerire: "Questi giovani

---

<sup>139</sup>P.V.T., Opere, cit., Vol I, p. 27 e sg.

<sup>140</sup>*Ibidem*, p.33

<sup>141</sup>Nel racconto *Altri libertini* accade qualcosa di simile poiché i nomi di Piero Chiara ed Enzo Biagi diventano rispettivamente pierochiara ed enzobiagi. Però l'uso del minuscolo è sporadico.

<sup>142</sup>L. Bellone, *Cortocircuitazioni onomastiche in Altri libertini di P. V. Tondelli*, in *il Nome nel testo*, XIII 2011, ETS Pisa, p.173-187.

non sono secondi ai personaggi della letteratura alta, basta solo cogliere la dolente bellezza che incarnano". Non resta che vedere come questo accade esaminando il resto dei racconti.

## 6.2 *postoristoro*

postoristoro è lo squallido bar della Stazione di Reggio Emilia dove, nelle ore notturne, sostano spacciatori (Giusy, Johnny), sbandati in cerca di una dose (Bibo), piccoli mafiosi di periferia (Salvino), corrieri della droga (Rino), prostitute (Liza, Vanina), Vigilantes (William) e clochard (Molly). Il dramma che si compie in questo luogo frequentato da varia umanità inizia quando Giusy promette a Bibo una dose di eroina. Ma lo avverte che deve pazientare perché il carico arriverà solo a mezzanotte. Il giovane è in crisi d'astinenza e si regge a stento in piedi. È da molto tempo, infatti, che non arriva droga al postoristoro. Giusy, mentre temporeggia in attesa che il carico arrivi, è braccato da Johnny cui deve saldare un debito:

"Via, aria, che viene a fare questo imbecille al postoristoro, fra di noi che cazzo vuole il Johnny col suo Burberrys sfargliante, diosanto che vuole sapere, stanotte fottuto d'un partigiano Johnny che cazzo vuoi?"<sup>143</sup>

Giusy trasforma lo spacciatore Johnny in un partigiano, chiaramente alludendo al libro di Beppe Fenoglio *Il partigiano Johnny* (1968). Questa è la prima volta in cui accade nel corso del romanzo questo procedimento meta-letterario e, almeno in questo caso, antifrastico: che cosa lega l'eroico partigiano del romanzo ad uno spacciatore di periferia? Il pensiero del debito che pende sulla sua testa rende l'attesa ancora più spasmodica. E, infatti, Giusy prega affinché Rino arrivi presto rinominandolo michele strogoff, proprio come l'eroe del romanzo di Jules Verne:

"Non manca molto all'arrivo del Guerrino, una mezz'ora, sempre che il treno sia puntuale. Dopo ce ne sarà da smerciare e usare almeno per una settimana e così potere campare un po' meglio e sarà come fossero arrivati davvero i tempi belli e la neve pioverà sulle braccia, zac, tutta dentro s'apre il paradiso, forza Rino, arriva, fai in fretta cazzo, diavolo d'un michele strogoff!"<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.16.

<sup>144</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.11.

Se nel caso del partigiano Johnny il rimando è antifrastico, invece in questo caso Rino subisce da parte di Johnny un processo di mitizzazione. Infatti non è più Rino che arriva da Bologna a Reggio Emilia con un treno locale notturno, ma michele strogoff, il corriere dello Zar che da Mosca arrivò fino Irkutsk, capitale della Siberia occidentale. Si noti come, ancora una volta Tondelli sceglie di utilizzare le lettere minuscole così come era stato per 'carondimonio' nel racconto *Mimi e istrioni*. Non è difficile, comunque, comprendere perché Rino diventa michele strogoff: con il carico di roba salverà tutti i tossici in crisi d'astinenza che gravitano intorno al postoristoro. Ma quando Giusy all'ora stabilita accoglie festoso Guerrino le sue speranze risultano disattese: michele strogoff arriva a mani vuote, il carico che Skippy gli aveva promesso è stato sequestrato dalla polizia. A questo punto la situazione degenera e Giusy, pur di rimediare la dose per Bibò che ormai collassa ripetutamente ed è fuori controllo, si prostituisce soddisfacendo il desiderio di Salvino che in cambio gli regala alcune dosi. Ma quando Giusy arriva da Bibò non si riesce a trovare nemmeno una vena in quel corpo martoriato dalla lunga tossicodipendenza. Così Giusy masturba Bibò e gli fa un'iniezione di eroina sul membro eretto.

È innegabile notare come anche il nome abbia certe volte un ruolo autonomamente connotativo. Si pensi a Salvino, nome parlante poiché il personaggio effettivamente salva Giusy dall'*impasse* in cui era caduto. Però questo caso è isolato: nomi come Molly, Skippy, Liza, William, Vanina sono solo nomi che denotano il personaggio ma non ci forniscono informazioni su di esso. Pur notando alcuni nomi inglesi dovuti alla serrata frequentazione che Tondelli ebbe con gli autori americani che si alternano con altri debitori del substrato culturale dell'autore (il diminutivo del nome Giovanna, Vanina), nella maggior parte dei casi il nome diventa marcato solo quando agisce il rimando letterario, come nel caso di Rino/michele strogoff o del partigiano Johnny.

### **6.3 Viaggio**

*Viaggio* è il *bildungsroman* di un ragazzo di Correggio che parte dalla fase post-esame di maturità per arrivare fino agli anni universitari ed è scandito da una serie di viaggi che lo porteranno in città come Bruxelles, Amsterdam e in paesi come il Marocco. Ciò gli consentirà, grazie anche al confronto con ambienti cosmopoliti, di velocizzare il suo percorso di crescita ed esplorare senza inibizioni la sua omosessualità. Questo racconto è uno dei meno interessanti dal punto di vista

onomastico. I nomi servono di sovente solo a suggerire il paese di provenienza del personaggio: così Ibrahim è egiziano, Grigorys è greco, Sammy è americano, Lucien è francese e così via. Da notare inoltre i diminutivi di alcuni nomi di ragazzi italiani con cui il protagonista stringe una forte amicizia: Gigi, diminutivo di Luigi, e Dilo, diminutivo di Danilo. Nomi che però non forniscono informazioni sul personaggio. Ci sono solo due casi che risultano essere maggiormente interessanti. Nel primo caso si è di fronte ad un nome simile a quello di Benny in *Mimi e istrioni*, dove il personaggio di Tony si chiama la Tony con l'articolo femminile che sottolinea il suo orientamento sessuale. Nel secondo caso, durante la loro permanenza in Marocco, Dilo ed il protagonista conoscono tre omosessuali francesi fra cui spicca il caso di Paulette:

"siamo insieme a tre ragazzi francesi, gay simpatici e furbi [...] Michel è quello che mi piace di più e sta insieme a François [...]. Il terzo si chiama Jean-Paul però tutti lo chiamano Paulette perché sembra una donna e ha i seni di silicone che stanno ritti all'insù e pazienza se non assomigliano proprio a quelli di Paulette."<sup>145</sup>

Ancora una volta il nome maschile diventa femminile. Ma stavolta non si tratta di un ragazzo che cambia nome per affermare la sua omosessualità, bensì di un transgender. Jean-Paul diventa Paulette ed il narratore compara i suoi seni artificiali a quelli dell'omonima protagonista del fumetto erotico di Wolinski e Pichard *Paulette*. In *Paulette* l'avvenente e formosa ragazza è sempre vittima di abusi sessuali ma, pur di allargare il suo bagaglio di esperienze, non sembra esserne dispiaciuta più di tanto. È suggestivo notare come la scelta onomastica di Tondelli per questo personaggio possa essere stata influenzata proprio dalla Paulette del fumetto, simbolo di trasgressione sessuale<sup>146</sup>. Infatti nel racconto di Tondelli il personaggio di Paulette sarà una sorta di maestro di cerimonia poiché presiede l'orgia che avviene fra i quattro ragazzi/officianti fornendo loro una pipa carica di hascisc da cui tutti fanno larghe boccate. Com'era successo in *Mimi e istrioni*, dopo le femministe libertine e il gay divenuto eterosessuale, con l'orgia di *Viaggio*

---

<sup>145</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.74

<sup>146</sup>Tondelli nomina anche in *Pao Pao* un fumetto erotico molto in voga a quei tempi, ossia *Vampirella* di Ackermann e Robbins. Nella scena del romanzo i militari si eccitano guardando le immagini osé e si disperano di non essere in compagnia di femmine consenzienti per soddisfare le loro voglie: "Stanno sui letti lerci dell'Osservazione a sbrodare per Vampirella e Sospirella, si chiamano l'un l'altro quando c'è una scena al top. Vieni, vieni, starnazzano, guarda come mi è diventato duro, eh tocca, eh tocca, senti senti, ve' anche me, cazzo se ci fosse una figa (...)". P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.208.

non si fa altro che affermare nuovamente come la sessualità in *Altri libertini* sia innanzitutto ricerca esperienziale efficace ed appagante solo se aggira le soffocanti strettoie moralistiche imposte dalla società.

#### 6.4 *Senso contrario*

*Senso contrario* è il racconto più breve di *Altri libertini* e racconta la notte brava di Ruby, uno spacciatore omosessuale che carica su di una seicento rubata due ragazzi che accettano il suo invito poiché in cerca di una dose. Uno di questi, il narratore, è senza nome mentre l'altro si chiama Lucio. Ruby guida l'auto in modo spregiudicato e alla fine s'imbatte in un'autopattuglia che inizia a pedinarli. Quando tutto sembra essere perduto i tre però seminano gli inseguitori bruciando un semaforo. In tutto il racconto ci sono solo due nomi: Ruby e Lucio. E solo il primo di questi può essere ritenuto d'interesse per la nostra riflessione onomastica. Ruby è un nome femminile che può essere incluso di diritto insieme a quelli di Benny e Giusy. Ma se in questi due casi si può risalire al nome di provenienza con Ruby questo non accade. Non ci sono tracce nel testo che ci fanno comprendere il perché di questo nome. Un'ipotesi suggestiva è che Tondelli abbia scelto questo nome per via di *Ruby Tuesday*, una canzone dei Rolling Stones del 1967 che ebbe un grande successo anche in Italia. La protagonista della canzone è una ragazza che si dà al *carpe diem* più sfrenato. Ed effettivamente il suo stile di vita non può che ricordare quello dei tre fuggiaschi di *Senso contrario*.

#### 6.5 *Altri libertini*

Il racconto che dà il titolo alla raccolta narra le tumultuose settimane precedenti la vigilia di Natale che alcuni amici vivono nel piccolo borgo di Correggio. A differenza degli altri racconti, Tondelli presenta in un blocco unico posto nella parte iniziale il *dramatis personae* del racconto:

" [...] ci sono la Ileana Bertelli che però la chiamiamo tutti quanti Ela e Annacarla Pellacani [...], e anche Raffaella Martellini che è cicciona [...]. Di donne basta. C'è un altro ragazzo che si chiama Vittorio Martellini, il fratello della ciciolona [...] Infine ci stanno un paio di busone e uno si chiama Miro, l'altra son io"<sup>147</sup>

Come è già successo per *Viaggio* e *Senso contrario* l'io narrante rimane

---

<sup>147</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.108

anonimo. Inoltre si anticipa il diminutivo con cui tutti chiamano Ileana, cioè Ela. Questo sarà il nome con cui, da quel momento in poi, sarà contraddistinto il personaggio nel corso del racconto. Invece, anche se non è anticipato in questo brano, Raffaella sarà menzionata sempre con il diminutivo di Raffy mentre il nome Annacarla e Miro resteranno invariati. L'evento che scombussola l'attesa del Natale creando forti attriti nel gruppo di amici è l'arrivo imprevisto di un giovane ed affascinante forestiero che proviene dalla Lombardia. Andrea (questo il nome del ragazzo) diventa il desiderio di tutti i ragazzi e le ragazze del gruppo che cominciano a contenderselo. Il forestiero comincia a frequentare i ragazzi e capitola di fronte ad uno di questi. La prescelta è Ela e ciò scatena l'ira di tutti e, in particolar modo, di Annacarla.

" Perché si sa che dalla Ela gli uomini possono anche morirci perché è una bella figa, questo è innegabile, lo ammette persino l'Annacarla che però si dice Granfiga e i maschi li usa per sbattere e morta lì, mica come la Ela che gli uomini li vuole fare innamorare. E c'è sempre guerra tra le due e sempre si trovano un Granlombardo sulla strada come l'anno addietro con quello di Stresa che ha iniziato lei, ma poi la Ela lo ha fatto coinvolgere e allora amen. "<sup>148</sup>

L'onomastica in questo caso si muove con lo svolgersi dell'azione. Annacarla diventa Granfiga così come Andrea diviene, quasi in una sorta di contrapposizione, il Granlombardo. Questo nome è chiaramente una reminiscenza dantesca poiché infatti Gran Lombardo è termine con cui Dante nel XVII canto del Paradiso definisce un nobile personaggio, Cangrande della Scala. Non c'è alcun tipo di parallelo fra il personaggio di Tondelli e quello di Dante. In *Altri libertini* Gran Lombardo non è altri che un bellissimo ragazzo che proviene dall'Italia del Nord. Però probabilmente Tondelli non si riferiva solo a Dante in questo caso. Si ricordi, infatti, che il nome Gran Lombardo aveva avuto nella letteratura del Novecento un recupero precedente a quello tondelliano. Ciò avviene in *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini dove un personaggio si chiama per l'appunto Gran Lombardo<sup>149</sup>, un uomo "in cerca di doveri più grandi" che il protagonista Silvestro Ferrauto incontra nella prima parte del romanzo.

Il nome di Andrea e quello di Granlombardo si alternano durante il testo.

---

<sup>148</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, 114-115.

<sup>149</sup>Si veda per il rapporto fra il Gran Lombardo dantesco e Vittorini: M. Shapiro, *The Gran Lombardo: Vittorini and Dante*, Italica, Vol.52. No.1 (Spring,1975). pp.70-77. Si ricordi, inoltre, che *Conversazione in Sicilia* ebbe nella prima edizione il suggestivo titolo di *Nome e lagrime*.

E, anzi, il personaggio avrà altri due nomi che però avranno una sola occorrenza testuale: il primo è quello di Maschio Addormentato. Questo nome è usato quando Miro che lo ospita nel suo appartamento ne contempla l'abbacinante bellezza mentre questi dorme. Invece il secondo è Gran Cazzone. Questo nome si contrappone brutalmente a quello di Granlombardo e svela la contraddizione in termini che il ragazzo indossa come una malattia.

"Poveretto il Gran Cazzone, lui se ne andrà, che spanda-spanda le sue avventurette, noi si resterà in paese e saremo proprio noi a ridere e contarcela questa bislacca storia per tanti inverni"<sup>150</sup>

Un nome tratto addirittura dal Paradiso di Dante conosce così una spaventosa trasformazione. Ma questo cambiamento onomastico è attentamente meditato dall'autore. Infatti in questo brano è racchiusa l'anticipazione dell'epilogo della vicenda. Il Gran Lombardo, dopo Ela, farà capitolare anche Annacarla e Miro. E poi se ne andrà via d'improvviso lasciando tutti, per dirla con il titolo di un romanzo di Doestoevskij, umiliati e offesi. Ma, in questo caso, chi ha preso in giro chi? Nel momento in cui si è concesso indiscriminatamente Andrea, divinizzato a tal punto da essere rinominato Granlombardo, è stato soggetto di una vera e propria caduta. Un inarrivabile Dio nordico degno del Walhalla si è trasformato in una *res communis omnium*. E così l'aura divina finisce per essere irrimediabilmente intaccata. Ancora una volta, come nell'orgia di *Viaggio*, la sessualità non accetta sovra-semantizzazioni ma le è propria una datità intrinseca che sarà totalmente trascesa nelle opere mature dell'autore come *Rimini* o *Camere separate*.

## 6.6 *Autobahn*

Il racconto in cui si tocca l'apice emotivo dell'intera raccolta è anche quello di maggior interesse dal punto di vista onomastico. L'io narrante (anche stavolta anonimo) si confronta con uno spleen generazionale che colpisce profondamente anche i suoi amici più stretti. Anche Laura, Angelo, Chiara, Maria Giulia e Armando sono avvinti dalla stessa malattia interiore. L'unico modo per lasciarsi alle spalle "il Gran Trojajo" è intraprendere un viaggio lungo l'*Autobahn*, la strada che collega Carpi al Nordeuropa, luogo mitizzato più volte nel corso di *Altri libertini* dall'autore.

"Correggio sta a cinque chilometri dall'inizio dell'autobrennero di Carpi,

---

<sup>150</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.123.



Modena che è l'autobahn più meravigliosa che c'è perché se ti metti lassù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord"<sup>151</sup>

L'approdo a questo luogo favoloso significherebbe per il protagonista "il Gran Miracolo"<sup>152</sup> e così parte a bordo di una cinquecento bianca<sup>153</sup> che chiama ronzinante, un evidente tributo al cavallo di Don Quixote.

Non è difficile comprendere il perché di questo omaggio: è un'impresa di fatto donchisciottesca intraprendere un viaggio con una piccola utilitaria e, per giunta, senza soldi. Ma questo non spaventa l'indomito ragazzo che, proprio come un vero hidalgo, incontra antagonisti e compagni d'avventura lungo l'autobahn. Il primo personaggio che incontra all'Area di Servizio Po è il commesso del bar che gli intima di fare lo scontrino prima di ordinare la consumazione. L'io narrante nomina il personaggio Bela Lugosi, proprio come l'attore ungherese noto soprattutto per aver impersonato in numerose pellicole la parte di Dracula il vampiro:

"[...] brutto canchero uccellone d'un Bela Lugosi, dammi da bere che sen-  
nò ti pianto un palo nella gola e la finisci di fare il lupacchione grrrrr! Dopo tanta attesa arriva il beverage.""<sup>154</sup>

Poi è la volta di una ragazza senza nome che abborda l'io narrante. Inizialmente quest'ultimo cede alle avance ma alla fine considera sia lei che il barista in combutta per frenare il suo viaggio. Così torna in auto ed arriva fino all'Area di Servizio fiume Adige dove s'imbatte in un regista. Il discorso dei due finisce per diventare una vera e propria dichiarazione di poetica che l'io narrante, quasi sbarazzandosi totalmente della struttura mimetica ed eleggendo l'alter ego di Autobahn a diventare il portavoce di Pier Vittorio Tondelli autore, declama attraverso un tirato monologo che culmina con una lista di nomi propri:

"Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati

---

<sup>151</sup>*Ibidem*, p.134.

<sup>152</sup>Se nel penultimo racconto il Granlombardo era diventato il Gran Cazzone, in questo caso il Gran Trojajo, ossia il male di vivere esperito dai giovani correggesi, è contrapposto al Gran Miracolo dell'Europa del Nord, terra di liberazione. Infatti nel racconto *Altri libertini* si legge in un discorso indiretto libero volto a risollevare il morale di Miro, appena lasciato dal Granlombardo: "insomma cominciamo a svaccarci anche noi e dire senti Miro [...] pensa piuttosto a tirarti su con tutti i buoni deutsch che ci saran lassù altroché lombardi, veri Walhalla diomio! Miro, Miro fatti forza!". P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.129. Quindi l'unico modo per assurgere ai veri Walhalla è quello di partire lasciando alla provincia gli dei falsi e bugiardi.

<sup>153</sup>Oltre all'evidente richiamo letterario, potrebbe aver influenzato Tondelli anche il disco *Autobahn* (1974) dei Kraftwerk. Infatti il disco della band tedesca, oltre a condividere il titolo con il racconto di Tondelli, ha sulla sua copertina una piccola utilitaria bianca che sfreccia verso il sole. Però in questo caso sulla copertina è raffigurato un maggiolino e non una cinquecento.

<sup>154</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.136

e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhiocaldo mio s'innamorerà di tutti [...] e tutta quanta quell'altra razza di giovani Holden e giovani Törless, giovani Werther e giovani Ortis, giovani Héloïse e giovani Cresside, giovani Tristani, giovani Isotte, giovani Narcisi e Boccadori, giovani Cloridani e Medori, giovani Euriali e giovani Nisi, Romei e Giuliette. Eppoi nuovi trimalcioni, nuovi Hidalgo [...] Io li filmerò. Filmerò i di loro amori, le lacrime, i sorrisi, le acque, gli umori i colori e le erezioni, i mestruai le sifilidi, le croste, gli amplessi i coiti e le inculate, i pompini e i ditalini, quindi i culi le tette e anco i cazzi filmerò. Insomma, ok?"<sup>155</sup>

Il significato di questa enumerazione di nomi propri si può comprendere pienamente solo grazie al succitato brano tratto dalla tesi di laurea dell'autore. Si è visto come Tondelli avesse trovato in *Finzioni occidentali* di Gianni Celati una riflessione onomastica che condividesse pienamente. E, infatti, la definizione dei nomi propri come "singolarità empiriche non generalizzabili" che Tondelli fa sua è tratta proprio dal libro di colui che fu Professore a Bologna del giovane correggese. *Le singolarità empiriche* è anche il titolo di un paragrafo del capitolo che dà il titolo al libro di Celati.

"Scrivo per esempio Mary Manley: «La maggior parte degli autori si accontenta di descrivere gli uomini in generale, li rappresenta come codardi, coraggiosi, ambiziosi, senza entrare nei particolari... il genio dell'autore compare in modo meraviglioso quando egli scopre quelle differenze, ed espone alla vista del lettore quelle passioni esclusive che sfuggono allo sguardo della maggior parte degli autori». In altre parole, ricorrendo alla descrizione di Lotman del nuovo sistema segnico che si afferma nel Settecento: «ha un vero valore, nell'uomo e nell'oggetto, ciò che è loro proprio in quanti singoli». [...] I nomi della realtà di Defoe sono sempre nomi propri, nomi di singolarità empiriche non generalizzabili. [...] Molly Flanders e Robinson Crusoe sono nomi straordinari che si riferiscono a gruppi minoritari (Moll Flanders come soprannome nella malavita, Crusoe come corruzione di Kreutznaer) e letterariamente sono del tutto inediti per la loro difficile identificabilità: il contrario dei nomi di romanzo che da Deloney a Nashe, a Congreve e *Lindamira* «ricordano a tutti molte cose» e in sostanza riconducono sempre alla definizione d'un *everyman*." <sup>156</sup>

Il fatto per cui Tondelli ritiene i nomi "singolarità empiriche non genera-

---

<sup>155</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.140-141

<sup>156</sup>G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p.24-26

lizzabili" à la Defoe e non "designazioni prototipiche" à la Congreve risulta essere evidente nella lunga enumerazione di celebri giovani che hanno popolato le pagine di molti classici della letteratura mondiale presente nel racconto *Autobahn*. E infatti i nomi/prototipo che sono ad inizio racconto, ossia i ragazzi che vanno a trovare l'io narrante confidandogli i loro patemi d'animo, peraltro gli stessi del loro confidente, si sublimano nel gesto letterario. Perciò Laura, Angelo, Chiara, Maria Giulia e Armando diventano, come Holden Caulfield, Cloridano, Romeo, Giulietta etc. grazie all'indomito Hidalgo-scrittore, personaggi degni di far parte del canone letterario. Questo accade grazie all'allargamento prospettico che il "cineocchio" (chiara allusione al famoso motto di Isherwood *I am a camera*) tondelliano possiede. È lo stesso scrittore quindi a dare voce a storie che altrimenti rimarrebbero non scritte e, soprattutto, dando loro la rilevanza che meritano. Tony può essere comparabile al "carondimonio" dantesco così come una cinquecento può essere "ronzinante" o Pia può dire disinvoltamente "io che son la Pia" immedesimandosi nel triste fato della nobildonna senese. C'è quindi un innalzamento di figure che, laddove venivano immesse in un contesto romanzesco, erano più ascrivibili alla stereotipia di stampo sociologico che non alla singolarità empirica non generalizzabile. Quindi, in contrapposizione ai nomi di Congreve, in Defoe abbiamo Robinson, Molly, Jack e Roxana così come in Tondelli abbiamo Rino, Annacarla, Miro e Ruby, essendovi fra i due autori un perfetto parallellismo. Un romanzo per Tondelli ha, quasi necessariamente, un alone autobiografico benché non si possa parlare di autobiografia *tout court*. Infatti le occasioni autobiografiche vengono romanzate dall'autore<sup>157</sup>. Ma è proprio questo procedimento, in quanto avviene il "dedoublement" del nome d'autore in quello dei personaggi, a dare ai nomi propri uno statuto nuovo che implica un alto contenuto referenziale. Il personaggio è, così, il parto della mente dello scrittore ed ha verso di lui una sorta di rapporto di parentela poiché tutti i nomi di personaggi derivano dallo stesso nome-matrice: quello dell'autore, assente nel testo ma, di fatto, comunque onnipresente. Questo accadeva, secondo Tondelli, anche in Laclos e Defoe. Infatti lo scrittore è giustamente considerato dalla critica (si pensi al contributo determinante di Ian Watt) come il padre del realismo. E, per ottenere un effetto di realtà, si affida a nomi ben congegnati e assolutamente credibili. Fra essi vi è il complesso rapporto di interdipendenza teorizzato da Tondelli fra il nome di autore e quelli dei perso-

---

<sup>157</sup>Questo complesso rapporto fra nome d'autore e nomi di personaggi qui non può altro che essere accennato nei suoi presupposti di base. Per avere una dimostrazione più estesa ed esauriente di certi concetti che qui vengono solo accennati o brevemente presentati occorre pazientare e vedere i prossimi capitoli, soprattutto quelli dedicati a *Rimini* e *Camere separate*.

naggi fittizi. Il critico americano Mark Schorer sembra supportare la coraggiosa riflessione tondelliana in quanto afferma che Defoe

"non ci racconta la vita di Moll Flanders, è Moll Flanders lui stesso"<sup>158</sup>

Così si può ritenere che fra Defoe e i suoi personaggi vi sia "dedoublement" e, di conseguenza, Moll Flanders sia lo pseudonimo di Daniel Defoe.

La referenzialità dei nomi propri di personaggi in Tondelli a partire da *L'attraversamento dell'addio* sarà sempre più marcata e, con *Rimini* e *Camere separate*, soprattutto per i personaggi principali di queste opere, sarà fondamentale per comprendere il senso dei romanzi stessi.

Dopo la lunga digressione in cui l'io narrante ha affermato la sua dichiarazione di poetica ormai la cinquecento è quasi a secco. Ma, inaspettatamente, nella piazzola di sosta il protagonista trova un portafoglio da cui spuntano alcune banconote. E il viaggio può proseguire così come quello inerente lo sviluppo della poetica dell'autore.

---

<sup>158</sup> D. Defoe, *Moll Flanders*, Einaudi, Torino 2008, p.XIII

## 7. I nomi in *Pao Pao*

Dall'Aprile 1980 fino all'Aprile dell'anno seguente Pier Vittorio Tondelli svolge il servizio militare. Per raccontare questa esperienza il giovane scrittore tiene prima una rubrica su *Il resto del Carlino* (questi testi saranno raccolti sotto il titolo di *Il diario del soldato Acci*<sup>159</sup>) poi scrive un romanzo che s'intitola *Pao Pao* (1982). Questo romanzo prende il titolo dal P.A.O, abbreviazione di Picchetto Armato Ordinario, in altre parole il servizio per la difesa della caserma. Nel titolo tondelliano la particella subisce un raddoppiamento poiché si voleva effettuare un'allusione a Bora Bora, la famosa località vacanziera<sup>160</sup>. Questo dato già fa intuire il modo dissacrante e provocatorio con cui l'autore racconta la sua esperienza nel patrio esercito. È da sottolineare inoltre come, nonostante *Pao Pao* sia a tutti gli effetti un romanzo, alcuni fatti siano rimasti invariati nel passaggio dalla realtà alla rappresentazione. E, oltre ai fatti, alcuni nomi e soprannomi contenuti in *Pao Pao* sono proprio quelli di persone realmente esistite che hanno condiviso questa esperienza con l'autore. Questo è dimostrato da libri come *Tondelli all'Orvietnam* e *Tondelli in mimetica*<sup>161</sup> dove è raccolta la testimonianza di coloro che effettivamente vissero a stretto contatto con l'autore durante il tempo trascorso da quest'ultimo nelle caserme di Orvieto e Roma. Così, sebbene i presupposti teorici sottesi all'onomastica di *Altri libertini* siano ancora validi per *Pao Pao*, occorre integrare anche nomi e soprannomi "veri", frutto non di una scelta formale ma di un semplice ricalco fra realtà e rappresentazione.

La prima parte ambientata nella caserma "Piave" di Orvieto è focalizzata maggiormente sulla vita militare standard costituita da adunate, esercizi fisici, turni di guardia etc. fin quando non si forma un gruppo di amici che, contravvenendo alle regole, vivono una vita di eccessi fumando hashish e ubriacandosi. Nella seconda parte ambientata nella caserma "Macao" di Roma, invece, la vita militare passa in secondo piano per lasciare spazio alle storie d'amore omosessuale di cui sono protagonisti l'io narrante, ancora una volta senza nome com'era accaduto in

---

<sup>159</sup>In quest'opera, a differenza di *Pao Pao*, si conosce il nome del protagonista, ossia Acci. Però non si può considerare un'opera a sé stante poiché nel diario sono inclusi numerosi episodi che saranno rielaborati in *Pao Pao*.

<sup>160</sup>Cio è stato raccontato da Aldo Tagliaferri in *Testo e contesto*.

<sup>161</sup>M. Canalini, *Tondelli in mimetica*, Transeuropa, Ancona 2004; A. Demarchi e R. Tomassini, *Tondelli all'Orvietnam*, Transeuropa, Ancona 2004. Questo è l'unico capitolo della presente tesi in cui appaiono nomi di persone reali. Questa scelta è stata fatta non certo per turbare la privacy di persone che sono ad oggi ancora viventi né tantomeno per fare indagini sulla sfera privata di Pier Vittorio Tondelli. L'unico motivo per cui si è deciso di battere questa strada è solo ed esclusivamente per avere piena comprensione delle scelte onomastiche attuate dall'autore nel romanzo *Pao Pao*.

molti racconti di *Altri libertini*, ed altri ragazzi, militari e non, di stanza nella capitale italiana. Fin dall'inizio del romanzo l'autore anticipa alcuni nomi dei caratteri principali:

"C'è Lele. Il primo sguardo che ho incontrato e che mi lascerà soltanto un anno esatto dopo a Roma, il sei di aprile in una trattoria di Trastevere. Emanuele. Come Renzu, Elio, Tony, Gianni, Michele, Maurizio, Giulio, Renato, Antonio, Raffaele, Stanislao, Paolo. Come Beaujean, Miguel, Pablito, Enzino, Baffina, Bella Perotto, tutti i volti della nostra combriccola in divisa che ora [...] da che son partito io sogno e inseguo e ricalco e descrivo"<sup>162</sup>

Come risulta chiaro da questo campione vi è un'alternanza fra nomi ordinari e nomi invece più elaborati. Uno dei nomi ordinari più interessanti è quello di Lele, il primo personaggio che incontra il narratore durante il servizio militare, un ragazzo bolzanino afflitto dal comportamento a dir poco libertino della sua fidanzata di cui il narratore si innamora perdutamente. Lele è alto due metri e anche per questo certe volte il nome conosce una variazione in Grandelele. L'io narrante, nonostante intrattenga altre relazioni amorose, lo cercherà per tutto il corso del romanzo. Però la sua corte s'infrangerà di fronte al negarsi, seppur a volte titubante, di Lele che si professa eterosessuale.

Dopo alcune settimane di assestamento in cui svolge una dura vita militare, il protagonista viene assegnato in fureria. Proprio in questo luogo incontra tre commilitoni che diventeranno suoi colleghi. I primi due sono il Gatto e la Volpe, un'allusione evidente a *Pinocchio* di Collodi.

"il Gatto che è piccolo barbuto e minuto [...] La Volpe, più alto, più vecchio, pallido e scantonato [...] I due si dimostreranno poi molto gentili e carini e divertenti e premurosi. [...] Il Gatto Alessio studia all'Università di Roma, è terrano, di un paesino vicino ad Orvieto che si chiama Allerona [...] La Volpe Franco è proprio di Orvieto, deve discutere solamente la tesi in giurisprudenza [...]."<sup>163</sup>

Questi soprannomi sono originati dal fatto che l'io narrante, inizialmente, reputa i due soldati vili e traditori ma poi si ricrede aggiungendo al soprannome il nome di battesimo. Questo procedimento onomastico rimane unico in tutto il corpus tonnelliano.

---

<sup>162</sup>P.V.T., Opere, cit., Vol I, p.190

<sup>163</sup>*Ibidem*, p.216.

Il terzo dei colleghi è Filippo Rotundo che il protagonista nomina solitamente con il suo cognome. Rotundo è un personaggio degno di una barzelletta dei carabinieri. La sua mancanza di acume e il dialetto incomprensibile che biascia in modo goffo ne fanno una caricatura vivente:

" personaggio così tipicamente deamicisiano da risultare addirittura una macchietta caratteriale, una psicologia burattina, un doppio letterario e affettivo, un sentimento scrostato dall'inconscio collettivo, quindi senza nemmeno la possibilità di essere considerato un individuo ma solamente un déjà-vu"<sup>164</sup>

Così un cognome tipicamente meridionale connota fortemente il personaggio, un po' come era successo per il Palumbo gaddiano della *Cognizione del dolore*. Ma, ovviamente, i paralleli fra i due personaggi terminano qui. Rotundo fa parte di quei nomi che indicano l'appartenenza geografica del personaggio. Abbiamo visto come in *Viaggio*, racconto di *Altri libertini*, vi fossero numerosi di questi casi. *Pao Pao* non fa eccezione. Si pensi, per esempio, al nome di Renzu, variante dialettale marchigiana del nome Renzo. Però se nel caso di *Viaggio* i nomi erano solo volti a sottolineare la provenienza del personaggio, il cognome Rotundo invece è esasperatamente stereotipato con il fine di dare al personaggio una connotazione dispregiativa. Questa sorta di nome-macchietta raggiungerà il suo apice quando, ormai a Roma, mentre il protagonista lavora al Ministero, un calcolatore elettronico va in tilt:

" [...] quel nome non salta fuori e il calcolatore s'inceppa. [...] Allora da giù mandano un tecnico il quale smonta il video e dice tutto a posto, tutto in ordine. Richiedono così un'altra volta il nome del soldato e il calcolatore dopo un qualche segnale s'inceppa di nuovo, loro bestemmiano e poi d'un tratto lo schermo verdolino s'illumina e salta fuori un "Nome sconosciuto al terminale" [...] chiedo permesso e guardo sul monitor il nominativo richiesto e allora m'illumino [...] e lì spiego quel che so del Rotundo [...]"<sup>165</sup>

Il nome che riesce ad inceppare il calcolatore elettronico non poteva che essere quello di Rotundo, cognome che amplifica a dismisura l'effetto comico di questo aneddoto.

Uno dei nomi in assoluto più elaborati di tutto il romanzo è quello di Ma-

---

<sup>164</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.219.

<sup>165</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.326.

gico Alvermann, un militare che insieme a Tony, Renzu, Enzino, Agi Carcassai ed il protagonista forma la Compagnia Fantasma, ovvero un gruppo di amici che si ritrovano in Quinta Compagnia, il piano più alto e disabitato della caserma, per fumare di nascosto canne, bere alcolici ed ascoltare musica, seppur a basso volume per evitare di essere scoperti. Queste attività vengono interrotte solo i fine settimana per visitare, in vere e proprie scorribande turistiche, i luoghi adiacenti Orvieto.

Nel nome Magico Alvermann vi sono almeno due chiari rimandi intertestuali. È lo stesso autore, nell'atto di presentare il personaggio, a regalarci alcune tracce per comprendere meglio questo nome:

"C'è Alvaro, primo violoncello del Regio di Torino con cui farò sganasciate e spisciate divertentissime nei giorni a venire, lui faccia da mezzo imbroccone, piccolissimo e storto nelle gambe e nel viso, Magico Alvermann somigliantissimo a Marty Feldmann per via degli occhietti tondi tondi e in fuori come quelli di una rana e naso aquilino e barbetta alla Conte di Cavour e corpo piccolo molto Hobbit della terra di mezzo e piedi che quando sta dritto si aprono uno a destra e uno a sinistra come su un filo da equilibrista."<sup>166</sup>

Innanzitutto il nome del personaggio è Alvaro ma, a causa della sua somiglianza con Marty Feldmann, il nome Alvaro si tramuta in Alvermann prendendo il suffisso dal cognome del comico. Ma perché Alvermann e non Alvarmann? Molto semplicemente perché c'è una seconda cortocircuitazione onomastica dietro a questo nome, ossia quella con il co-protagonista della serie TV belga *Gianni e il Magico Alverman* che andò in onda nel 1970 su Raiuno ottenendo un vibrante successo soprattutto fra i teenager (si ricordi che Tondelli all'epoca aveva quattordici anni). Nella serie si racconta la storia di Gianni Claesoon e del suo travagliato amore per Rosita che riuscirà a risolversi positivamente grazie all'intervento del Magico Alverman (con una sola n), un folletto della terra di Avalon che ama suonare il flauto. Fra Gianni e il Magico Alverman nascerà una forte amicizia, a tal punto che il folletto regalerà al protagonista il magico anello di *Fafifurni* per contrastare gli antagonisti che ostacolano il suo amore. È interessante notare come il Magico Alvermann di Tondelli acquista la doppia n a causa dell'influenza che ha il cognome Feldmann sull'originale cognome della serie TV belga. Questo nome viene dato dal protagonista all'amico non solo per la somiglianza con il comico

---

<sup>166</sup>*Ibidem*, p.239.



americano ma anche perché Alvaro è un musicista (come Alverman suona il flauto nella serie TV, Alvaro è un violoncellista) dal corpo minuto come un folletto. Il nome Magico Alvermann durante la narrazione sarà soggetto a variazioni: Alvaro, Magico Alvaro o semplicemente Alvermann.

Nel nascondiglio dove la Compagnia Fantasma s'incontra vi sono anche quattro gatti randagi cui vengono dati alcuni dissacranti nomi:

"Qui stanno i nostri tre gatti Piave, Isonzo e Tagliamento [...] in Compagnia Fantasma, mi faccio un giaciglio alla meno peggio e tento di fornire almeno fin quando l'outsider gatta Caporetto viene a strusciarsi con tutte le sue piattole sul mio viso [...]"<sup>167</sup>

Questi quattro nomi sono evidenti allusioni alla prima guerra mondiale. Piave, Isonzo, Tagliamento e Caporetto sono tutti luoghi tristemente noti per la disastrosa battaglia dove l'esercito austro-ungarico ebbe la meglio su quello italiano. La scelta di questi nomi, inoltre, può essere stata influenzata dal fatto che la caserma di Orvieto si chiama, per l'appunto, Piave.

Un altro nome curioso presente nella parte orvietana del romanzo è quello del tenente Bobby Cortesissimo, dove quello che dovrebbe essere un aggettivo si tramuta in un cognome a tutti gli effetti<sup>168</sup>. Questo appellativo nasce perché questo collega del protagonista riesce a spalleggiare l'atteggiamento intemperante e strafottente di quest'ultimo. Infatti si presenta in ritardo ad un turno di sorveglianza e non viene scoperto proprio grazie all'aiuto di Bobby che lo informa dell'ispezione imminente del graduato Stronzissimo Stravella. Si noti come, al di là del nome Bobby o del cognome Stravella, l'autore giochi a contrapporre la cortesia del sodale con il cipiglio mordace del pignolo tenente creando così un'antitesi netta fra lo pseudo-cognome Cortesissimo e lo pseudo-nome Stronzissimo. Però, grazie al libro di memorie di Renzo Tomassini (il Renzu di *Pao Pao*), è noto che Bobby effettivamente faceva di cognome Cortese. Per cui la rielaborazione letteraria tondelliana è limitata a rendere al superlativo questo cognome. Per quanto invece concerne lo pseudo-nome del tenente Stravella, Tondelli ha voluto offendere il tenente sfruttando l'allitterazione fra l'aggettivo 'stronzo' e il cognome 'Stravella'. Infatti il vero cognome di questo graduato dell'esercito era Lavella. Questo fa com-

---

<sup>167</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.242-6.

<sup>168</sup>In alcuni casi, però, il cognome Cortesissimo torna ad essere aggettivo; così avremo Bobby cortesissimo o cortesissimo Bobby.

prendere come, oltre ad evitare querele per diffamazione, l'autore cercasse con il cognome da lui inventato un effetto comico ed eufonico.

Come già accennato all'inizio di questo capitolo, molti dei nomi presenti in *Pao Pao* sono effettivamente quelli dei ragazzi che condivisero l'esperienza del servizio militare con Tondelli. I libri in cui è possibile intercettare alcuni dei "veri" nomi sono *Tondelli all'Orvietnam* e *Tondelli in mimetica* dove sono raccolte le testimonianze di alcuni fra quelli che fecero il servizio militare con Tondelli a Orvieto. I nomi "veri" sono i succitati Renzu (Renzo Tomassini) e Bobby (Bobby Cortese), poi Tony (Tonino Iaria), Enzino (Elio Gattini), Lele ed addirittura nomi minori come Walter Nappetti o Pietro il Veronese (Pietro Boerio). Persino il Magico Alvermann è un soprannome che fu effettivamente dato dall'autore nel corso della sua permanenza nella caserma di Orvieto.

"Beh, immagino che il soprannome di Magico Alvermann io abbia persino un po' lavorato per tirarmelo addosso. Pier Vittorio prese a chiamarmi Alvermann e il mio vecchio vero nome, Giorgio, fu rapidissimamente archiviato"<sup>169</sup>

Però in realtà il vero nome di questa persona non era Alvaro bensì Giorgio Arpinati. Un caso particolare è quello del nome quasi "vero" Agi Carcassai che infatti subisce una piccola variazione: in origine il cognome di questo ragazzo maceratese era Carassai e non Carcassai. Ciò forse è dovuto al fatto che nel corso del romanzo questo personaggio frequenta pochissimo la Compagnia Fantasma perché non riesce a gestire il mix di alcol e droga cui si sottopongono di solito gli amici commilitoni. Così nel cognome vi è un'allusione scherzosa alla carcassa disfatta e malandata che Agi diventa quanto prova a bere e fumare all'eccesso seguendo l'esempio degli amici traviatori.

Nella fase romana della storia vi sono numerosi nomi che sono attribuiti ai compagni di "sorellanza" del protagonista però, a differenza di quelli orvietani, non è possibile fare raffronti fra i nomi "veri" e quelli usati e/o rielaborati da Tondelli. Infatti la testimonianza di Renzo Tomassini copre solamente le dieci settimane trascorse dall'autore a Orvieto lasciando un velo d'ombra sulla ben più lunga permanenza di oltre mesi che l'autore passò nella capitale.

A Roma i primi ragazzi che l'io narrante incontra sono Beaujean, Bella Perrotto, René la Baffina o Baffina e Tom-Tom. Non è facile confrontarsi con i nomi

---

<sup>169</sup>*Tondelli in mimetica*, cit., p.45-46

di questi compagni di sorellanza a causa delle poche informazioni che vi sono nel testo. Di Beaujean è noto che il suo vero nome fosse Gian Domenico (questo ci è noto perché anche lui, come l'io narrante, prima era di stanza ad Orvieto e poi a Roma). Invece, per quanto riguarda il caso di Bella Perotto, Bella è uno dei nomi femminili riferiti a personaggi maschili che abbiamo già incontrato in *Altri libertini* mentre invece Perotto è diffusissimo cognome di area piemontese, regione da cui infatti proviene questo personaggio. Non si hanno informazioni sui nomi Baffina e Tom-Tom. Baffina probabilmente è un'allusione all'aspetto fisico del personaggio ma non si hanno riscontri testuali che lo confermino.

Invece quando l'autore, più avanti, presenta un secondo blocco di ragazzi omosessuali vi sono nomi meno criptici: Maurizio/Miss Sorriso e Luigio/Il Pedé. Il primo di questi è abordato con successo da Baffina e nel romanzo si racconta con precisione il perché di questo soprannome:

"Maurizio ride sempre, fa il pittore [...] Baffina gli si è messa dietro e gli ha detto che aveva un culotto stupendo [...] e lui ha sorriso, Miss Sorriso [...]"<sup>170</sup>

Poco dopo si spiega anche il perché del soprannome di Luigio:

"C'è inoltre Luigio da Forlì che è stato portato nel giro da Sorriso visto che dormono nella stessa camerata. [...] Pare sia un campione di nuoto o qualcosa di simile [...] certo però che è pederasta, insomma se la fa coi ragazzini massimo tredicenni. Il Pedé [...]"<sup>171</sup>

Un altro soprannome che viene spiegato durante il corso della narrazione è quello di Faccia-da-Cazzo:

"Beaujean infatti era innamoratissimo di Faccia-da-Cazzo un tipo che poi mi presentò talmente sex, ma così tanto che appunto te lo faceva veder lì, negli occhi."<sup>172</sup>

Verso la fine del romanzo il protagonista vive una storia d'amore con Erik, un musicista specializzato in colonne sonore. La relazione fra i due è altalenante e conosce un epilogo quando l'io narrante decide di portare lo snob Erik "nel trojajo della fiaschetta" <sup>173</sup>. Proprio in questo momento l'autore decide di disvelare il

---

<sup>170</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.278-79.

<sup>171</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.279

<sup>172</sup>*Ibidem*, p.314

<sup>173</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.327

cognome altisonante del ragazzo, Kollendorff, quasi a farlo stridere con l'ambientazione borgatara in cui si consuma l'ultima cena della coppia. Non è facile comprendere cosa si celi dietro questo nome. Forse l'autore ha cercato solo fonicamente di rappresentare un contrasto fra questo altisonante cognome e la sozza osteria di borgata. È importante però ricordare come vi sia una similitudine fra Erik Kollendorff ed Erich Lundendorff, il generale austriaco noto per il suo coinvolgimento nella prima guerra mondiale. Non è dato saperlo ma forse l'ispirazione di questo nome può derivare da una reminiscenza storica. Vi sono, infatti, altri nomi ispirati dalla prima guerra mondiale come quelli dei gatti Piave, Isonzo, Tagliamento e Caporetto.

Però nell'ultima parte del romanzo non sono presenti solo "sorelle". Infatti ci sono anche molti nomi di semplici compagni di leva del protagonista. Uno di questi è Compà Stani, vero e proprio contraltare di Rotundo poiché trattasi di "un ragazzetto intraprendente" che gli consente di agevolare il suo difficile ambientamento nella caserma Macao di Roma. Il carisma ed il *modus operandi* marcatamente meridionale di Compà Stani si avverte anche nel fatto che è l'unico a soprannominare il protagonista. Come si è visto l'io narrante anonimo è stato più volte il maestro di cerimonie onomastico del romanzo a volte solo registrando i nomi a volte creandone di nuovi. Ma in questo caso è Compà Stani che soprannomina l'io narrante Maeshstro per via della cultura imponente di quest'ultimo. Se Rotundo secondo l'autore era un personaggio deamicisiano, Compà Stani è un personaggio verghiano che, alienato dagli ambienti rurali a causa del servizio militare, fa comunque valere la sua esperienza nel confrontarsi con contesti sociali dove vige in larga parte lo stesso codice d'onore. Merito suo il far restituire al Maeshstro la biancheria ed i vestiti di cui era stato derubato e, soprattutto, quando il giovane amico, falsificato un permesso d'uscita estendendolo da due a sette giorni e scoperto da un maggiore, è esentato da un gavettone di dieci litri d'acqua ed urina solo perché, essendo compagni di branda, gli schizzi avrebbero colpito anche lui, l'onorabile Compà Stani.

Stani è l'ipocoristico del nome Stanislao. Ed il fatto che questo nome significhi "duraturo nella gloria", essendo formato dalle radici *stan* (o *stani*, "restare", "stare in piedi", "ergersi") e *slav* (o *slava*, "gloria"), è probabile che sia stato creato a tavolino dall'autore poiché in effetti incarna perfettamente le caratteristiche del personaggio.

Altri due nomi di compagni di leva del protagonista sono quelli di Quidam e Scognis. Entrambi sono due ragazzi che lavorano al Ministero, secondo l'autore "un collegio di ritardati, fra orfani imbecilli e mongoloidi"<sup>174</sup>.

"Questo, tale Quidam, ha un viso così terribile che sembra uscito dalla penna di un caricaturista di freaks [...] Quidamquondam non sa parlare e non conosce nemmeno, io credo, l'alfabeto della nostra lingua."<sup>175</sup>

Con il nome Quidam, qualcuno in latino, l'autore gioca a modificare e/storpiare il suo nome quasi ad ogni frase. Infatti nelle prime quattro occorrenze il nome prima è Quidam, poi Quidamquondam, ancora Quidamquondam ed infine solo Quondam. Non vi sono segnali nel testo ma è ipotizzabile che questo nome derivi da un cognome attestato nel centro Italia, soprattutto in Umbria, ovvero Quondamcarlo. La storpiatura da Quondam a Quidam a quel punto sarebbe chiara: sottolineare come questo essere umano sia uno qualsiasi mancando di un'effettiva personalità propria come già era accaduto per Rotundo.

Invece Scognis è un romano piccolo borghese che di nome fa Scortamiglio Gianfrancesco:

"Scortamiglio Gianfrancesco [...] poco più intelligente del Quidam ma non per questo meno imbecille [...] Non fuma e non beve. Ha sempre pastiglie, ricostituenti, vitamine e pillolette per le tasche [...] insomma un abortino di vent'anni."<sup>176</sup>

È probabile che l'autore fornisca volutamente a questo personaggio un nome di battesimo composto che mal si accosta al cognome da borgata romana Scortamiglio.

Questi sono solo i casi più interessanti dell'onomastica di *Pao Pao* che rappresenta di sicuro un ricchissimo e variegato caleidoscopio. Non sempre si può dominare questa pluralità magmatica di nomi che spesso risulta difficile da decifrare. Infatti non è facile sapere con esattezza se i nomi sono effettivamente quelli incontrati dall'uomo Pier Vittorio Tondelli durante il suo servizio di leva, rielaborazioni letterarie o invenzioni *ex novo* dell'autore di *Pao Pao*. In alcuni casi è stato possibile avere informazioni a riguardo. Ma ciò non sempre è stato possibi-

---

<sup>174</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.302

<sup>175</sup>*Ibidem*, p.300

<sup>176</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.302

le. Comunque sia è importante notare come Tondelli in questa fase avesse ulteriormente arricchito il suo ventaglio di influenze e, sebbene abbia meno reminiscenze musicali e/o letterarie, *Pao Pao* può dirsi affine all'onomastica di *Altri libertini*. L'unica differenza nell'onomastica delle due opere è che *Pao Pao* contiene in sé molti nomi presi dal vero, cosa pressoché totalmente assente in *Altri libertini*. È una *nominatio* in cui, nonostante una linea teorica definita, si mescolano in modo volutamente caotico numerose influenze che solo a partire dal racconto *L'attraversamento dell'addio* troveranno una piena maturità.

## 8. *The party's over: la crisi del 1983*

Nel 1983 Pier Vittorio Tondelli attraversa una serie di eventi che gli consentiranno di allontanarsi gradualmente dalla prima fase della sua opera. In questo periodo, infatti, l'autore decide di dare una svolta alla propria vita e alla propria arte. I gloriosi anni del DAMS sono ormai finiti e lo scrittore soggiorna per periodi sempre più lunghi a Firenze, cominciando a dedicarsi alacremente alla *Fenomenologia dell'abbandono*, poetica che svilupperà, senza soste, fino al 1990. Che cosa può avere indotto il giovane scrittore a cambiare in modo così radicale, e in breve tempo, il suo modo di vivere e di scrivere. Anche perché gli anni Ottanta finiscono nel 1983 per Tondelli. È lui stesso a sostenerlo nel 1990 in un'intervista:

"In effetti Bologna mi sembra si sia spenta, dopo essersi bruciata in un estenuante biennio di party tra l'82 e l'83, quegli stessi che identificano il *Weekend postmoderno*, a ridosso delle tre stanzette di via Morandi. [...] La scomparsa di Francesca Alinovi - lei era la sola "sacerdotessa" di una Bologna creativa che ossannava gli eccessi estetici e quindi era un unico, inimitabile punto vitale, in una città sempre più burocratizzata - ha fatto praticamente finire tutto. [...]"<sup>177</sup>

In questo brano Tondelli racconta qualcosa di estremamente preciso: per lui il *Weekend postmoderno* (titolo che l'autore rispolvererà per una raccolta di scritti giornalistici pubblicata nel 1990) terminò in quel fatidico 1983<sup>178</sup>. La scomparsa di Francesca Alinovi, uccisa dal compagno in circostanze misteriose il 12 Giugno di quell'anno, fu un evento cruciale non solo per la scena underground bolognese ma anche per il giovane scrittore. Francesca Alinovi era una ricercatrice di Storia dell'Arte all'Università di Bologna. I suoi interessi si concentrarono soprattutto sulla storia delle avanguardie e sulle contaminazioni tra le varie arti, cosa, quest'ultima, da ritenere come uno dei tratti distintivi delle sperimentazioni che avvennero in quel periodo. Un altro dato interessante della biografia della Alinovi è che fu sempre molto attenta al panorama artistico a lei contemporaneo diventando una sorta di talent scout di artisti italiani e organizzando numerose mostre ed eventi culturali, tra cui:

- *Pittura Ambiente*, Milano, Palazzo Reale, 1979

---

<sup>177</sup>P.V.T., *Opere*, Vol. II, p.997.

<sup>178</sup>*Un weekend postmoderno*, fra l'altro, è anche il titolo di un romanzo abortito dello scrittore di cui restano solo le prime trenta pagine. Non a caso questo tentativo andato a vuoto è stato scritto proprio in quel fatidico 1983.

- *I Nuovi Nuovi*, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1980
- *Italian Wave*, New York, Holly Solomon Gallery, 1980
- *Gli Anni Trenta* (sezione fotografica), Milano, Palazzo Reale, 1982
- *Registrazione di Frequenze*, Bologna, Galleria Comunale di Arte Moderna, 1982
- *L'informale in Italia*, Bologna, 1983
- *Una generazione post-moderna*, Genova e Roma, 1982-1983

Questa attività frenetica la impose come punto di riferimento della scena culturale italiana ed internazionale fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Il suo carisma non poteva che affascinare il giovane scrittore. E, se vogliamo, quello che per l'arte contemporanea era stata Francesca Alinovi, lo diventò, da lì a poco tempo, Pier Vittorio Tondelli in letteratura. C'è uno scritto che vale la pena evocare in questa sede: siamo nel 1982 e Tondelli canta le gesta della critica d'arte e dell'"utopia creativa" che Alinovi è riuscita ad organizzare nella città felsinea in un happening chiamato *Frontiera party* e dove parteciparono, fra gli altri, i gruppi di sperimentazione teatrale Societas Raffaello Sanzio, Padiglione Italya e Falso Movimento.

"È dunque il momento del trip savanico. Da anni non succedeva che l'immaginario giovanile si identificasse così omogeneamente in un mito o in un'avventura collettiva come pare sta succedendo per tutta una poco più che ventenne fauna, estroversa e creativa, che pratica i territori contigui del teatro, dell'arte figurativa, della performance, della musica. [...] Il senso [...] di trovarsi nei chip di memoria di un computer di fronte all'avventura umana ricapitolata in vista della fine del millennio, centrifugata nei doppi inautentici dell'uomo, nelle sue intensità primitive e nelle sue utopie futuribili. E proprio qui risiede il cuore dell'atteggiamento selvaggio e avventuroso: qui dove si scatenano le voglie di animalità, qui dove il senso collettivo si perde nei microcircuiti dell'elettronica, per giungere alla celebrazione della propria inautenticità e della consapevolezza che non c'è niente di nuovo nel sole e nella pioggia, e la nostra sopravvivenza è legata simultaneamente al passato e ai suoi fantasmi." È inutile illudersi di poter essere mai più dei raccontatori spontanei" scrive Gianni Celati sul nuovo periodico bolognese "Quindi", "saremo sempre più macchine, sempre più automatici e artificiali. È l'u-



nico modo di difendersi. <sup>179</sup>

Il titolo del brano tondelliano è *Trip savanico*, una chiara allusione alla rigogliosa fauna giovanile che stava creando un *postmoderno di mezzo* distaccandosi dalla prima fase di questo movimento culturale, avvenuta secondo Tondelli fra il 1975 e il 1980.

"La giovanile ed eclettica fauna del "postmoderno di mezzo" mischia e confonde immagini atteggiamenti e toni con la prerogativa non già di sconfessarsi ciclicamente nel passaggio da un look all'altro, quanto piuttosto di trovare un'inedita vitalità espressiva proprio nel fluttuare delle combinazioni e nell'attraversamento dei detriti [...]. Il tratto caratteristico del "postmoderno di mezzo" risiede dunque nel vorticoso missaggio di tutti i look preesistenti e nel trovare proprio nelle sovrapposizioni nuovi stimoli estetici. Tutto ciò sembra dipendere dal fatto che stiamo lentamente assaporando i piaceri dell'era elettronica, cioè della fulmineità dei segnali, della loro iperscambiabilità e, di conseguenza del loro azzeramento ideologico e semantico in funzione della sublimità del sembiante. Basta notare come si è rivoluzionata la musica rock, il suo modo di proporsi: sempre più musica da guardare e toccare e vestire, sempre più colonna accessoria e sempre meno musica d'orecchio. Ogni gruppo ha il suo look e ogni gruppo il suo video. La fauna del "postmoderno di mezzo", sempre con il telecomando a portata di mano, cambia programmi ogni centottanta secondi. Il corto circuito elettronico che stiamo gustando, fatto di continui riverberi e interferenze, ci porta così, ineluttabilmente, al superamento definitivo del postmoderno, verso un nuovo ellenismo in cui - mentre replicanti galattici bussano minacciosi alle porte del pianeta - la fauna risponderà in souplesse: "Arriva la fine e ho tutto da mettermi". <sup>180</sup>

Alcune delle tematiche ricorsive del postmoderno (l'inautenticità e la consapevolezza che non c'è niente di nuovo *nel sole e nella pioggia*) conoscono una nuova fase integrandosi con la fauna giovanile che nei primi anni Ottanta è in assoluto la prima a confrontarsi con concetti come quelli di contaminazione multimediale, che sono alla base di molta arte che verrà, fino a entrare nei canoni letterari, si pensi a Luther Blissett, non a caso un collettivo bolognese. Una breve conversazione avvenuta fra Pippo Baudo e Garbo, uno degli esponenti più importanti della new wave italiana, sul palco dell'Ariston durante Sanremo '84 è una testimo-

---

<sup>179</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.220

<sup>180</sup>*Ibidem*, p.215

nianza che ben rappresenta lo spirito dei tempi. Garbo entra sul palco. Dietro di lui, sulla scalinata da cui solitamente entrano gli artisti, si nota una radio. A quel punto Pippo Baudo comincia a parlare con l'artista:

P.B. :"- Spieghiamo un po' questa tua canzone, che s'intitola *Radioclima*! C'è anche una radio antica qui per testimoniare graficamente questa ispirazione. Che cos'è questa *Radioclima*?"

G. : "Beh, sono la somma di immagini, fotografie, fotogrammi..."

P.B. : "Stop di fotogrammi... frammenti di pensiero..."

G. : "Certo!"

La dichiarazione di Garbo è perfettamente in linea con l'immaginario poetico che stava attraversando un'intera generazione. Durante la performance il cantante milanese si avvicina ad una vecchia radio che istantaneamente si illumina e, mentre la canzone sta volge al termine, solleva l'elettrodomestico mimando il gesto di gettarla contro il pubblico. Non si dimentichi che con *Radioclima* Garbo vinse il premio della critica a Sanremo '84. La periodizzazione tondelliana del *postmoderno di mezzo* trova una conferma anche nelle parole dell'artista milanese. Infatti nelle note di accompagnamento alla riedizione dell'antologia *Fotografie*, che copre il periodo EMI dell'artista milanese (1981-1985), si legge questo:

"Stava arrivando la fine degli anni ottanta... Già perché dal mio punto di vista gli '80 musicali e non solo, partono dal 1978 e terminano nel 1985. Rileggendo i 16 titoli di questa raccolta mi rendo conto che stava per concludersi un'epoca eclatante, creativa e anche contraddittoria, fatta di sperimentazione, di nuove scoperte, di appartenenza ad un movimento. Tutto di lì a poco si sarebbe sgretolato. Da quel momento immaginai che avrei continuato la mia ricerca in modo più solitario, verso anni più strani e per tutti un tantino più bui [...] ." <sup>181</sup>

Questa riflessione consona perfettamente con il percorso che, nel 1984, adesso possiamo dirlo, alla fine degli anni Ottanta, intraprese Tondelli. I brani *Trip savanico* e *Postmoderno di mezzo* non sono solo la preziosa istantanea di un fenomeno di costume, ma allo stesso tempo, una presa di posizione contro quello che, a tutti gli effetti, è diventato un canone artistico. Se nel 1982 Tondelli era parte di un movimento, nel 1984 Tondelli prende le distanze da un movimento diven-

---

<sup>181</sup>Garbo, Prefazione a *Fotografie*, Emi 2004.

tando autonomo. Infatti nell'eulogia del trip savanico l'autore racconta fedelmente l'apice della scena del *postmoderno di mezzo* bolognese e ne certifica, inoltre, l'originalità della proposta formale. L'avventura collettiva prevede ancora quel noi generazionale che presto sarà turbato a causa della prematura morte di una figura che, in quella scena artistica, era l'insostituibile coagulante. Perciò, ad essere precisi, se esiste un Tondelli postmoderno, esiste solo in virtù di un postmoderno *strictu sensu* cronologicamente databile e non certo esteso a tutta la sua produzione. Per Tondelli il "postmoderno di mezzo" finisce ufficialmente nel 1983. Vedere le cose in modo diverso sarebbe inesatto proprio perché è lo stesso autore a metterci in guardia. Con da una parte il termine della pièce teatrale *Dinner party* e dall'altra la scomparsa di Francesca Alinovi, il noi generazionale in Tondelli è un elemento che entra in crisi fino a diventare sempre più sfumato, estinguendosi definitivamente in opere come *Biglietti agli amici* e *Camere separate*. La grande festa culturale collettiva durò lo spazio di un mattino ed ebbe un brusco e drammatico finale. Per avere idea di cosa accadde effettivamente in quel 12 Giugno basti consultare il libro di Achille Melchionda *Francesca Alinovi 47 coltellate*<sup>182</sup>, dove l'avvocato penalista che si costituì parte civile per la famiglia Alinovi ricostruisce con dovizia di particolari non solo i fatti che portarono la ricercatrice a perdere la vita ma anche gli eventi che seguirono la sua scomparsa, gettando l'intera città di Bologna in un incubo ad occhi aperti; ecco cosa accadde poche settimane dopo l'omicidio, per la precisione intorno alla metà di Luglio:

"Sui muri di via Zamboni, tra le centinaia di altri che coprono come un mosaico di carta il quartiere universitario, un manifesto agghiacciante attira l'attenzione degli studenti, che provvedono subito a strapparli. Il volto di Anthony Perkins<sup>183</sup>, nell'espressione folle di *Psycho*, reso più allucinato da un occhio enorme, da cartone animato, e sotto, assieme alla scritta "Cadaveri squisiti", quello di Francesca Alinovi, ripetuto più volte. Durante una mostra in cui sono presenti opere degli "Enfatisti" curate dalla Alinovi, entra un ragazzo travestito da Francesca, le labbra rosse, il trucco pesante, i capelli "sparati", da punk e prima di essere buttato fuori spiega che è stato spinto a farlo dai suoi "messaggi onirici"."<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> A. Melchionda, *Francesca Alinovi 47 coltellate*, Pendragon, Bologna 2007.

<sup>183</sup> Si ricordi che proprio nel 1983 era uscito il seguito di *Psycho*, *Psycho II*, con nuovamente Anthony Perkins come protagonista. Anthony Perkins è anche il titolo di una canzone del 1981 dei Gaznevada, band di Bologna considerata da molti come la più importante band new wave degli anni Ottanta.

<sup>184</sup> Riporto questi fatti perché documentano quanto scalpore, al tempo, avesse avuto la vicenda. E di come, al dramma stesso, si fosse aggiunta un'ignominiosa e lugubre coda. Certo Tondelli si

Da questa città, segnata profondamente dal lutto, Tondelli comincia gradualmente ad allontanarsi in cerca di nuova ispirazione. Il *trip savanico* era bruscamente svanito e nel peggiore dei modi.

### 8.1 Requiem per una generazione: *Dinner party*

L'unico testo teatrale<sup>185</sup> composto da Pier Vittorio Tondelli rappresenta un vero e proprio dedalo (onomastico e non) anche perché, a differenza di tutte le opere facenti parte del corpus, è l'unica non licenziata in vita dall'autore. I lettori la conosco attraverso la seconda stesura, databile intorno al 1985, scelta da Fulvio Panzeri e pubblicata nel 1994 con prefazione di Paolo Landi. Però Tondelli nel 1987 era già arrivato all'ottava redazione (che sappiamo sottopose all'attenzione di François Wahl) e, addirittura all'inizio del 1991, durante un'intervista, affermò di voler lavorare ad un'ennesima revisione dell'opera. Perciò riflettere su *Dinner Party* (conosciuta anche con i titoli alternativi *Casi come questi*, *Finali di partita* e *La notte della vittoria*) è particolarmente accidentato sebbene proficuo. Infatti *Dinner Party* è l'unico testo che collega il Tondelli generazionale di *Altri libertini* e *Pao Pao* a quello maturo di *Rimini*, *Biglietti agli amici* e *Camere separate*.

L'impossibilità di chiudere l'opera che riscontrò Tondelli è sicuramente il primo motivo d'interesse. È probabile che ciò sia dovuto al fatto che l'opera fu progettata e scritta in un momento di passaggio e il suo autore si trovò ben presto a fare i conti con un testo nato da un uomo diverso rispetto al suo revisore. Questa situazione di *impasse* compositiva è estendibile a tutti i progetti cui l'autore stava lavorando fra la seconda metà del 1982 e il 1983. Infatti dopo due tentativi falliti il romanzo *Un weekend postmoderno* sarà lasciato incompiuto (le pagine iniziali sono state recuperate nell'omonimo "romanzo critico" del 1990) così come la sceneggiatura tratta dalla pièce *The Toilet* di Leroy Jones rimane inedito. L'unico scritto ad emergere da questo periodo controverso dell'autore è proprio *Dinner Party*. Una testimonianza di Pierre Riches getta luce su come l'autore stesse vivendo con difficoltà il complesso passaggio che da *Pao Pao* porta a *L'attraversamento dell'addio*:

" [...] un personaggio di questa pièce era "ispirato" a me. Nella prima ste-

---

dovette confrontare quotidianamente con una scena artistica che aveva perso la sua musa, decretando la fine di un'epoca irripetibile che principiò con i movimenti studenteschi del '77.

<sup>185</sup>Ovviamente si tratta dell'unico testo teatrale originale composto da Tondelli. Infatti è noto come l'autore scrisse, appena ventenne, un riadattamento de *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry cui avrebbe dovuto seguire *Il cantico delle creature*. Ma questo progetto non fu mai realizzato dall'autore.

sura, anzi, tale personaggio era davvero un prete - e Gianfranco Zanetti, un amico di Pier Vittorio che si occupava di teatro, s'era a quanto sembra dimostrato d'accordo con lui su tale scelta. Più tardi, tuttavia, Tondelli sosteneva di aver dovuto cedere alle insistenze di quanti gli consigliavano di "laicizzare" il personaggio in favore di una maggiore drammaticità e coesione del testo"<sup>186</sup>

Questo fa intuire come, più o meno inconsapevolmente, Tondelli (forse per soddisfare la committenza poiché l'opera era nata anche per necessità economiche e fu composta con il fine di partecipare al concorso Riccione Ater non accaparrandosi, però, il cospicuo primo premio) avesse variato un aspetto cruciale di *Dinner Party* creando quasi un *bug* di sistema. Infatti Anselme<sup>187</sup>, il personaggio ispirato da Pierre Riches, sarà sostituito dal cinico imprenditore Tommy Trengrove. Ma quest'ultimo sarà sostituito a sua volta da Tony Orteza, un gallerista di Zurigo. È facile comprendere come questo personaggio fosse la *vexata quaestio* dell'opera. Reputare questo avvicendamento solo come la prova lampante della volontà di rendere più commerciale l'opera da parte dell'autore sembra invero piuttosto riduttivo. Certo, il fatto che da una abate cosmopolita si passi ad un gallerista di Zurigo fa ipotizzare che l'autore volesse rendere maggiormente pop l'opera. Ma solo leggendo le varie redazioni si potrebbe avere un quadro più esatto della situazione. Qui ci dedicheremo esclusivamente alla versione pubblicata dell'opera in cui figura ancora Tommy Trengrove.

Nella versione edita di *Dinner Party* risulta curioso come anche l'aspetto onomastico sia il frutto di un momento di passaggio dove vecchio e nuovo si alternano: da una parte nomi volutamente giocosi e non troppo meditati mentre dall'altra i prodromi della meticolosa ricerca onomastica che inizia con *L'attraversamento dell'addio*. Questi sono i nomi dei protagonisti della pièce:

"Goffredo Oldofredi, detto Fredo, avvocato

Giulia Oldofredi, sua moglie

Manfredi Oldofredi, detto Didi suo fratello minore

Alberto Grandi, loro giovane amico

Mavie di Monterassi, editrice

---

<sup>186</sup>M.Canalini, *Tondelli e la religione*, Conversazioni intorno a Pier Vittorio Tondelli, Transeuropa, Ancona 2004, p.41-42.

<sup>187</sup>Il personaggio di Anselme sarà poi incluso nel romanzo *Rimini*.

Tommy Trengrove, amico di famiglia

Annie, attrice

Jiga, cameriera"<sup>188</sup>

In quest'opera teatrale i nomi giocano un ruolo più attenuato rispetto alle opere narrative. Ciononostante vi sono numerosi motivi d'interesse. Innanzitutto il cognome della famiglia protagonista, Oldofredi. Questo cognome appartiene ad una famiglia nobile di grande blasone originaria di Manerbio. L'uso di questo cognome è probabilmente legato al fatto che gli Oldofredi sono, come si vedrà meglio più avanti, una famiglia alto borghese che vive nell'agio. Si noti, inoltre, come questo cognome, oltre a dare blasone alla famiglia protagonista della pièce, sia un vero e proprio trionfo eufonico di occlusive dentali in abbinamento ai nomi dei due fratelli: Didi e Fredo.

Anche il nome Tommy Trengrove merita attenzione. Infatti il cognome Trengrove, frutto di una lunga riflessione da parte dell'autore, sembra essere la fusione delle parole inglesi 'trend' (moda) e 'grove' (ritmo). Non a caso questo personaggio è un imprenditore giramondo che porta novità discografiche e videogiochi modernissimi ai due fratelli. Però il lato in assoluto più sorprendente dei nomi di *Dinner Party* è la tendenza a riutilizzare nomi che poi appariranno nuovamente in opere coeve o immediatamente successive. Questo dato ci consente di comprendere come l'autore tendesse a riusare gli stessi materiali onomastici. Questo *modus operandi* non deve essere sottovalutato. Credo che ciò, almeno per *Dinner Party*, sia dovuto in parte alla volontà di velocizzare le operazioni relative alla nominazione dei personaggi. Però vi è anche una sorta di affezione che l'autore ha verso certi nomi come se ritenesse che solo quelli possono rendere espliciti alcuni lati dei personaggi che altrimenti rimarrebbero celati. Il nome Fredo, per esempio, avrà un ruolo cruciale nel racconto *L'attraversamento dell'addio* scritto da Tondelli alla fine del 1983 (la primissima versione di *Dinner Party* è del Febbraio 1984). Alberto<sup>189</sup> invece sarà il nome del sassofonista di *Rimini*. Un caso curioso di riuso onomastico è quello del cognome Monterassi. Infatti se in *Dinner Party* Mavie di Monterassi è un'editrice, in *Rimini* appare la scrittrice Bianca Monterassi, un personaggio nominato una sola volta. Infatti è una dei candidati al XXVII

---

<sup>188</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.336

<sup>189</sup> Per completezza si ricordi che in *Il diario del soldato Acci* c'è un personaggio di nome Albertino, un intellettuale invero piuttosto stereotipato di cui in *Pao Pao* non ci sarà traccia.

Premio Internazionale Riviera, lo stesso cui partecipano Michael Costa, Lupo Fazzini, Benjamin Handle e Bruno May.

Al di là dell'onomastica di quest'opera teatrale, risulta comunque di grande importanza comprendere come la sua trama, almeno quella della versione pubblicata, sia una sorta di manifesto programmatico del nuovo Tondelli.

La pièce è ambientata la sera della finale dei Mondiali di calcio del 1982. Fervono i preparativi in casa Oldofredi perché sta arrivando un ospite per la cena: l'amico di famiglia Tommy Trengrove, un imprenditore americano che aveva lavorato con il defunto padre dei fratelli Oldofredi in alcune non ben specificate attività commerciali. Fredo Oldofredi, avvocato, e Didi Oldofredi, scrittore alcolizzato in perenne crisi creativa<sup>190</sup>, hanno sempre visto in Tommy un punto di riferimento affezionandosi a lui ancora di più dopo che, alla morte del padre, è seguita quella della madre.

La scena del primo atto inizia con Alberto, pittore protège di Fredo, e Giulia, moglie di Fredo, che amoreggiano nel salotto. Giulia non vuole più una vita di bugie e pretende che Alberto parli con Fredo. Poi avviene un lungo dialogo fra l'editrice Mavi e Didi riguardo al concetto di generazione.

"MAVIE Suvvia. Voi siete la generazione dell'immagine, siete cresciuti negli anni sessanta: la televisione, la musica rock, James Dean, l'elettronica [...] Siete una generazione postmoderna, gommacea, detritacea. Tu, Fredo e Alberto avete suppergiù la stessa età, no?

DIDI Come se questo significasse qualcosa. [...] Lo dicono anche le stracciaccazzi che non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accomunabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità, lo capisci questo?"<sup>191</sup>

Questo dialogo rappresenta il baricentro concettuale del primo atto. C'è un salotto anni Ottanta in cui si serviranno pietanze anni Ottanta ad ospiti anni Ottan-

---

<sup>190</sup>In Didi Tondelli sfoga tutto il suo malcontento per un periodo, quello della fase *Post-Pao Pao/ pre-Rimini*, certo non esaltante dal punto di vista produttivo.

<sup>191</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.350-55

ta. Però *Dinner Party* si pone un obiettivo ben diverso rispetto a quello di *Altri libertini* e *Pao Pao*. Le vicende che da qui in poi accadono nella trama lo comprovano. Tommy Trengrove entra in scena portando con sé doni per gli amati Didi e Fredo. Una cartuccia-giochi per l'uno, una canzone inedita degli *Japanes*<sup>192</sup> per l'altro. Fredo è impaziente di ascoltare la cassetta mala scambia con una registrazione in cui la moglie Giulia ammette di tradirlo con Alberto. Fredo allora invita alla cena Annie, la fidanzata di Alberto. Ciò fa cadere nel più profondo sconforto Giulia.

Il secondo atto principia con l'inizio della cena. L'arrivo a sorpresa di Annie ha rotto i labili equilibri fra i commensali. I dialoghi si fanno sempre più fitti e tesi dividendosi fra i tipici discorsi dell'epoca e frecciate che Giulia, Fredo e Alberto si scambiano con sempre più maggior veemenza. Fra i discorsi dell'epoca si distingue un curioso uso di marchionimi in sostituzione degli odonimi:

" ANNIE L'altro giorno, cercavo Palazzo Campolungo. Ho chiesto a un ragazzo. [...] Mi risponde subito: "Palazzo Campolungo? È facile. Attraversa la strada là di fronte ad Armani. Svolta a destra dov'è Gianni Versace. Prosegui dritto verso Gianfranco Ferrè. Fai altri venti metri, passa di fianco a Gucci e, proprio all'angolo, infila un vicolo. È il retro dello show room di Missoni." [...] "Poi attraversa la piazza dalla parte dei negozi. Non puoi sbagliare. Ci stanno Biagiotti, Fendi, Ungaro e Lancetti. A destra c'è Palazzo Campolungo"<sup>193</sup>

Durante la cena si arriva ad un punto di rottura quando Giulia scopre che i capelli di Annie sono in realtà una parrucca; infatti quest'ultimo è un travestito. Alberto dice di essere stato vittima di un complotto e di non conoscere Annie. Infatti, originariamente, Annie era solo una "donna schermo" inventata da Alberto per depistare eventuali sospetti che portassero a scoprire la relazione che intratteneva con Giulia. Così Annie è verosimilmente un figurante assoldato da Fredo per vendicarsi dell'amico traditore. Ma il travestito non ne vuole sapere di congedare il suo personaggio. Essere accolta in una famiglia ed avere un ragazzo. Sogni che quella notte si sono realizzati e non ha intenzione di abbandonare. Allora Alberto

---

<sup>192</sup>È evidente il tributo che qui Tondelli fa ad un gruppo seminale della New Wave anni Ottanta: gli *Japan*. Infatti in *Dinner Party* l'etichetta fittizia per cui incidono gli *Japanes* è la *Yellow records*. Un' allusione criptica ad un altro gruppo dell'epoca correlato agli *Japan*: gli *Yellow Magic Orchestra*. Infatti i leader delle due band Ryuichi Sakamoto e David Sylvian hanno più volte collaborato assieme. Quando Tondelli scriveva *Dinner Party* i due avevano appena firmato il brano *Forbidden Colours* che conobbe un'istantanea notorietà grazie alla sua inclusione nella colonna sonora del film *Furyo* di Nagisa Oshima. Questa canzone è citata nella *Musiche* alla fine di *Rimini*.

<sup>193</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.378



colpisce con violenza Annie che cade a terra svenuta. Tommy la soccorre ma i personaggi continuano imperterriti a litigare. Nella concitazione degli eventi Fredo accusa Tommy di aver ucciso il padre morto misteriosamente in un incidente automobilistico mai del tutto chiarito. Solo alla fine della pièce si scopre che i due avevano fatto fortuna come trafficanti d'armi in Africa.

"FREDO Hai sempre amato mamma.

TOMMY Sì.

FREDO E il vecchio era il tuo migliore amico.

TOMMY È così. "<sup>194</sup>

Nonostante sia disseminata di riferimenti culturali facilmente riconducibili al periodo storico in cui l'opera è stata scritta, l'obiettivo di Tondelli non è certo quello di mettere in scena un pranzo alto borghese dei primi anni Ottanta. Il *milieu* è solo il fondale di un dramma ciclico ed estendibile ad ogni epoca storica. Infatti il senso profondo di *Dinner Party* sta in una proporzione matematica: Giulia sta ad Alberto come la madre di Didi e Fredo sta a Tommy. Tommy ha tradito la fiducia del vecchio Oldofredi così come Alberto ha tradito la fiducia di Fredo. C'è un eterno ritorno dell'uguale che, al di là della cornice spazio-temporale in cui è contestualizzata l'azione di questa tragedia borghese, fa comprendere come le vite dei personaggi siano prestabilite da una forza misteriosa ed implacabile che travolge l'*hic et nunc*. Si è visto come già i cosiddetti romanzi "generazionali" contenessero singolarità empiriche e non personaggi stereotipati. Però, da qui in avanti, lo scrittore di Correggio andrà oltre indagando a suo modo le leggi che muovono il dramma del cosmo in cui i personaggi, così come il suo autore, sono coinvolti. È il tempo di entrare nella fenomenologia dell'abbandono.

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.396

## 9. Tra il fuoco e il nulla: Dentro la *Fenomenologia dell'abbandono*

*Questa rissa cristiana che non ha*

*se non parole d'ombra e di lamento*

*che ti porta di me?*

Nel 1986 Tondelli scrive l'ultimo dei *biglietti agli amici*<sup>195</sup> che sarà poi escluso nella versione definitiva dell'opera. Nel biglietto sono spiegate le ragioni che hanno spinto l'autore a comporre quest'opera:

"Questo è l'ultimo biglietto che scrivo. Il primo risale all'aprile ottantaquattro, una notte, a Firenze. Da allora tante cose sono cambiate nella mia vita e forse la più importante riguarda queste pagine che si chiamano "Appunti per una fenomenologia dell'Abbandono" ma semplicemente Biglietti agli amici. E, come vedi, anche tu sei venuto a far parte di questa intimità prova che quel grande male metafisico, l'Abbandono, è stato in una piccola misura attraversato. Oggi ho una consapevolezza in più. Ed è proprio questa nuova coscienza sorta dall'attraversamento di quegli spazi di fuoco e di nulla [...] "<sup>196</sup>

Questo brano è il puntuale resoconto di una travagliata vicenda di ricerca poetica che avrà un lungo e sofferto sviluppo formale. Nel 1984, infatti, oltre a iniziare ufficialmente la stesura di *Biglietti agli amici*, Tondelli scrive un racconto che sancisce una svolta nella sua produzione. *Attraversamento dell'addio*, infatti, anticipa alcuni tratti della *Fenomenologia dell'abbandono*. Questa nuova stagione artistica dello scrittore è principiata da un evento simbolico, ovvero una conferenza fiorentina tenutasi al Teatro Humor Side di Firenze col titolo proprio di *Fenomenologia dell'abbandono*. Durante questa serata condotta da Anna Maria Papi il 23 aprile<sup>197</sup> di quell'anno, l'autore legge, oltre al nuovissimo racconto che all'epoca è ancora intitolato semplicemente *L'addio*, brani da Roland Barthes (l'autore di *Frammenti di un discorso amoroso*, quello che all'epoca, insieme al *Libro tibeta-*

---

<sup>195</sup> È noto come l'autore volesse aggiornare l'opera nel 1991 ma non andò oltre la fase progettuale di cui Fulvio Panzeri fa un puntuale resoconto nella postfazione a P.V.T., *Biglietti agli amici*, Bompiani, 2001.

<sup>196</sup> Il biglietto appare nella nota al testo curata da Fulvio Panzeri nella ristampa Bompiani (1997) di *Biglietti agli amici*, originariamente edito dalla piccola casa editrice Baskerville di Bologna nel 1986.

<sup>197</sup> Si noti come la scrittura del primo biglietto agli amici e la lettura pubblica del racconto allora intitolato *L'addio* accadono nello stesso mese: Aprile 1984. Infatti proprio fra il Marzo e l'Aprile del 1984 si delineano i primi sviluppi concreti della *Fenomenologia dell'abbandono*. Nel nome della precisione, però, si ricordi che alcuni biglietti agli amici sono brani tratti dal diario dell'autore e riconducibili al biennio 82-83. I testi antecedenti al 1984, l'anno in cui ufficialmente il progetto ha inizio, nel libro sono distinguibili rispetto a quelli precedenti poiché sono stampati in corsivo.

no dei morti e ai *Salmi*, risultava essere uno dei suoi libri preferiti), Botho Strauss e Gianni Celati. Nella brochure che presenta la serata viene così descritto il contesto dell'incontro:

"Il palcoscenico è occupato da presenze femminili, da presenze amiche e protettrici, figure di donne o ragazze e signore che in qualche modo rappresentano una sfera affettiva e protettiva di Tondelli. Il quale ripete spesso che Firenze sono soprattutto le sue donne. Alle pareti, come scenografia, alcuni lavori di Monica Sarsini particolarmente cari al nostro autore."<sup>198</sup>

Nella *Fenomenologia* si descrive "il sentimento dell'abbandono, l'abbandono d'amore, l'abbandono della persona amata, l'abbandono delle cose o forse anche l'abbandono della realtà"<sup>199</sup>. In *L'attraversamento dell'addio* si può leggere, quindi, la prima incarnazione di questo percorso formale. La differenza profonda rispetto alle opere precedenti è riscontrabile nella volontà di raccontare un dolore strettamente privato e non di fare, come era stato per *Altri libertini* e *Pao Pao*, un affresco generazionale. Il noi, per la prima volta, comincia a farsi io. La finzione letteraria inizia a essere ibridata da un tocco sempre più accentuatamente autobiografico. Questa volontà di rendere più intimi i propri testi costringe Tondelli a riflettere profondamente sul suo statuto di autore e nel suo rapporto con le parole. Non è difficile immaginare i moti dell'animo contraddittori che si muovevano dentro lo scrittore. Dico contraddittori perché l'incessante sofferta riflessione varia con una vertiginosa velocità in cui, in un lasso di tempo relativamente breve, le posizioni di partenza risultano ribaltate. E proprio nel confine tra fuoco e nulla che si trovano le risposte a questo momento di profondo ripensamento poetico. Al di là di quella che può essere percepita come una metafora, il fuoco e il nulla rappresentano due modi di concepire la letteratura in cui si contrappongono mistica occidentale e mistica orientale. Questi due modi non devono essere intesi come religiosi in senso stretto, bensì come sistemi di riferimento linguistici. I due esempi di scrittori su cui stava riflettendo Tondelli in quel 1983 (e su cui, da quel momento in poi, continuerà a riflettere) erano, inframezzandoli a letture di carattere puramente religioso, Carlo Coccioli e Christopher Isherwood. Fredo ed Aelred sono degni successori dei protagonisti del romanzo di Coccioli, Fabrizio Lupo e Laurent. In entrambi questi amori, che sarebbe improprio e riduttivo considerare affini solo perché omosessuali, c'è la ricerca da parte dell'amante di trovare il canto

---

<sup>198</sup>P.V.T, *Opere*, cit., Vol II, p.1109

<sup>199</sup>P.V.T, *L'abbandono, racconti dagli anni ottanta*, Bompiani, Bologna 1997,p.302

dell'universo nell'amato. Ma questa domanda cade nel vuoto non ottenendo mai risposta e porta alla costituzione della *Fenomenologia* che, ricordiamolo, è prima di tutto una riflessione sul linguaggio e la sua impossibilità di essere discorso su Dio se non attraverso le limitazioni invalidanti della forma romanzo.

Nel 1984 denso di avvenimenti letterari e non che risulterà essere cruciale per il *modus scribendi* di Tondelli c'è la chiave di volta che consente di mostrare come, attraverso un'originalità spregiudicatamente sincretista, lo scrittore corregese costruì tassello dopo tassello la fenomenologia dell'abbandono. Perciò al fine di continuare la nostra trattazione è necessaria una digressione su *Fabrizio Lupo* di Coccioli e, in seguito, su *La violetta del prater* di Isherwood. Questi due romanzi incarnano il fuoco e il nulla, ossia il modo ierofanico e vedico di rendere semanticamente i nomi. In questi due esempi che saranno presi in esame compaiono i due autori nella diegesi del romanzo. Ma il modo in cui entrano a far parte della loro opera è totalmente differente. Se nello scrittore americano i nomi sono nomi di ombre, in Coccioli e il suo *Fabrizio Lupo* si vede come in ogni nome possa abitare una divina presenza. Questi due modi di concepire i nomi, infatti, sono antitetici. Ma interessavano ugualmente Tondelli che, poi, come vedremo, supererà in modo originale (grazie anche alla lettura di un poeta contemporaneo cui farà una prefazione) questa crisi attraverso il disincantato *Rimini*, romanzo polifonico in cui si mette ancora in scena il noi generazionale, ma solo per definire l'io dello scrittore. Il progetto era iniziato fin dal 1979 ma l'assetto definitivo del romanzo avviene solo fra l'Ottobre del 1984 e il Marzo 1985, superato la crisi che afflisse lo scrittore fra la seconda parte del 1982 e la prima parte del 1984. Fare un'analisi dei nomi dentro a questi due romanzi di Coccioli e Isherwood, perciò, è una necessità insopprimibile. Se decidessimo di ignorare questi due esempi contrastanti che convivono nella mente dell'autore, non potremmo fare chiarezza sulla riflessione che è alla base della *Fenomenologia dell'abbandono*, modo narrativo che si ripercuote nei nomi e vede in essi una via per definirsi.

### **9.1 Il fuoco: i nomi di Carlo Coccioli in *Fabrizio Lupo***

Carlo Coccioli (1920-2003) è uno scrittore livornese, laureato a Roma in filologia camito-semitica e specializzato in religioni orientali, che ha speso la maggior parte della sua vita all'estero. Una scelta senza dubbio maturata non solo a causa della sua inquietudine culturale ma anche dettata dalla necessità; infatti, dopo il successo di *Il cielo e la terra*, nel 1951 l'autore scrisse *Fabrizio Lupo*, li-

bro che destò immediatamente grande scalpore nell'ambiente culturale<sup>200</sup> francese. L'opera inizia proprio con l'incontro fra Fabrizio Lupo, un pittore, e lo stesso Carlo Coccioli. Fabrizio ha cercato insistentemente di ottenere un incontro con lo scrittore livornese perché rimasto colpito profondamente dal suo ultimo romanzo, *Il cielo e la terra*, dove uno dei personaggi principali del romanzo è omosessuale. Fabrizio decide di confidarsi a Coccioli: anche lui è un omosessuale e spera che lo scrittore, così come ha raccontato la storia di Alberto Ortognati, un giorno racconterà anche la sua. Da qui inizierà fra i due un'assidua frequentazione e Coccioli alla fine accetta di esaudire il desiderio di Fabrizio. E man mano che le confidenze susseguono, il lettore vede comporsi pagina dopo pagina la tragica esperienza terrena di Fabrizio Lupo che culmina con un doppio suicidio, quello di Fabrizio stesso e del suo compagno Laurent.

Anche per via di questo finale a tinte forti, il libro fu al centro di molte polemiche. Coccioli abbandonò l'Europa nel 1953 e si trasferì definitivamente in Messico. Scrittore di successo in America Latina, l'autore incontrerà un nuovo interesse di pubblico in patria solo dopo il successo di *Davide*, finalista al premio Campiello 1976. E negli anni Ottanta l'autore sarà celebrato da Pier Vittorio Tondelli in alcuni scritti, adesso raccolti nel volume *Un weekend postmoderno*<sup>201</sup>, dove l'autore emiliano esprime una stima vibrante e pressoché incondizionata verso Coccioli.

*Fabrizio Lupo* sarà edito per la prima volta in lingua italiana solo nel 1978 grazie a Rusconi, che, a partire dal succitato *Davide*, porterà ad una parziale riscoperta dell'autore livornese. Il libro, dopo ventisei anni dalla edizione francese, finalmente poteva essere letto nella lingua in cui era stato scritto. L'autore per questa edizione decise di apporre alcune correzioni al libro. Noi prenderemo in esame l'edizione del 1978 poiché rappresenta la volontà definitiva dell'autore. Il romanzo si snoda per oltre cinquecento pagine in una struttura tripartita. Coccioli stesso nel libro di memorie *Piccolo karma* (1987) presenta così il romanzo:

"È un libro formato da tre parti: la prima e la terza sono la storia personale del personaggio chiamato Fabrizio Lupo; la seconda, di duecento brevi capitoli, viene presentata come uno scritto di cui Fabrizio Lupo sarebbe l'autore. [...] Il

---

<sup>200</sup>Per l'affascinante e complesso percorso editoriale nonché la turbolenta ricezione del romanzo rimando al saggio di Walter Siti incluso nella nuova edizione di *Fabrizio Lupo*: W. Siti, *Le contraddizioni degli omosessuali*, in C. Coccioli, *Fabrizio Lupo*, Marsilio, Venezia 2012, p.7-21.

<sup>201</sup>Si veda in particolare P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.482-496 e 1010-1011.

personaggio principale di questo testo o “romanzo” di Fabrizio Lupo è il Ragazzo, nella versione francese l’Enfant, nella traduzione spagnola el Mancebo, nella traduzione inglese the Boy. [...] Ognuno gli attribuisce un nome diverso: quello che a ognuno suggerisce il proprio sangue, o il cuore, o la mente tumultuosa, o il sesso. [...] Per quel che riguarda il Ragazzo, i duecento capitoli della seconda parte di Fabrizio Lupo sono legati da una coerenza incontestabile e temibile, ma enigmatica.”<sup>202</sup>

Noi ci occuperemo proprio della seconda parte del romanzo e degli avviamenti onomastici a cui è sottoposto il Ragazzo. Carlo Coccioli in *Tutta la verità* quasi giustifica l’approccio insolito di sottoporre alla nostra attenzione solo la parte mediana del romanzo affermando che originariamente era un progetto autonomo a cui, solo in un secondo tempo, si aggiunsero la prima e la terza parte:

“Quando vivevo all’Hotel Racine, a Parigi, fra il 1949 e il 1950 [...] là dove praticamente scrissi ciò che poi diventò Fabrizio Lupo, conservavo in una cartella un testo letterario improvvisato a Firenze circa due anni prima nell’appartamento di Via Pietra Piana, immagino, e che s’intitolava precisamente «il ragazzo». Lo avevo buttato giù in pochi giorni, dei quali stranamente non conservo alcun ricordo [...] Tutto è vago, una bruma. E nella cameretta dell’albergo parigino, quasi dirimpetto alla casa editrice Flammarion, malato dell’Immagine<sup>203</sup> com’ero, ma questo sarebbe un altro discorso..., presi coscienza che non avrei potuto pubblicare quel manoscritto inquietante, scabroso e perfino troppo letterario, senza collocarlo in qualcosa di più diretto, di più comprensibile..., e con questa idea fissa nella testa invento, per giustificarlo, la storia di Fabrizio e di Laurent... Insomma scrissi la prima e la terza parte di Fabrizio Lupo solo per far lo sconcertante testo di cui ero in possesso... [...]”<sup>204</sup>

Il rapporto fra Coccioli e *Fabrizio Lupo* è estremamente complesso. Più volte nei suoi scritti autobiografici l’autore parla di questo libro come di uno dei suoi scritti più importanti, il capolavoro da affiancare a *Il cielo e la terra*, *Davide* e *Piccolo karma*. Ma l’autore ha alternato momenti di esaltazione a momenti di ripudio per questo romanzo. Confrontiamo per esempio queste due riflessioni dell’autore. La prima è tratta da *Piccolo Karma* (1987), mentre la seconda invece

---

<sup>202</sup>C. Coccioli, *Piccolo karma*, Mondadori, Milano 1987, p.165

<sup>203</sup>In *Fabrizio Lupo* il personaggio di Laurent è chiamato dal protagonista anche con il nome di Immagine. Questo nome si rifà ai Sonetti di Shakespeare e sarà a sua volta ripreso da Walter Siti in *Troppi Paradisi*.

<sup>204</sup>C. Coccioli, *Tutta la verità*, Rusconi, Milano, p.92

da *Tutta la verità*<sup>205</sup> (1995):

“La più bella cosa che io abbia scritto, o per lo meno quella di cui arrossisco meno, è la seconda parte di Fabrizio Lupo nella versione italiana, di moltissimi anni posteriore alla francese, e pubblicata da Rusconi”<sup>206</sup>

” Coccioli – Amore è la parola più ingannatrice del dizionario.

Abramson – La sua letteratura [...] è fondata sull’amore e su Dio.

Coccioli – Due parole una più ambigua dell’altra. Ma sono parole a tal punto globali che non vi è maniera di evitarle: la fuga non è ammessa. Racchiudono l’Universo.

Abramson - Ora però lei chiama pazzia l’amore assoluto...

Coccioli – Dicendo pazzia penso soprattutto a Fabrizio Lupo che ripudio, sì, ogni volta che posso, benché lo senta come la voce più insoffocabile dei miei libri...”<sup>207</sup>

Se *Il cielo e la terra* aveva significato la fama in territorio francese e ben quindici traduzioni, *Fabrizio Lupo* invece fu la consacrazione nell’America Latina. Forse molti si stupiranno della considerevole fama che lo scrittore livornese ottenne tempestivamente. Più di qualsiasi riflessione vale un rarissimo “santino” pubblicitario di quattro pagine che Plon stampò all’inizio degli anni Cinquanta. Nella prima pagina vi è una foto dell’autore e una piccola biografia anonima che culmina senza mezzi termini: *Sa personnalité violente, l’extreme spiritualité de son oeuvre, la signification de son message, font de Carlo Coccioli un des plus importants écrivains de notre temps*. A pagina 2 e 3 sono riportati giudizi critici che lodano all’unisono *Il cielo e la terra*. E addirittura nella pagina finale, accanto alla recensione positiva della firma prestigiosa di Marcel Bron per la *Revue Française*, si enumera i paesi in cui il libro è o sta per essere tradotto. Ciò testimonia egregiamente come Coccioli nel 1949 fosse stato al centro di un vero e proprio caso letterario in Francia, riuscendo a superare con le sue 1 milione e 200.000 copie vendute persino quello di Dante Arfelli che con *I superflui* (Rizzoli, 1949) vendette 800.000 mila copie in America (il romanzo fu pubblicato da Schribner, lo stes-

---

<sup>205</sup>Ci serviremo spesso di questo testo nato da diciotto conversazioni fra Coccioli e lo studioso Gabriel Abramson nel 1993 e che può essere considerato lo *Zibaldone*, seppur in forma dialogica, dello scrittore toscano.

<sup>206</sup>*Piccolo karma*, cit., p.190-191

<sup>207</sup>*Tutta la verità*, cit., p.131

so editore di Hemingway).



Nel principiare del romanzo, al capitolo 3, è lo stesso Fabrizio Lupo a imbattersi nel Ragazzo per una strada di Firenze.

“Io, che non l’ho mai conosciuto, lo riconosco. Simile all’adolescente che, nel pieno del furore dell’estate, i larghi piedi nudi saldamente posati sulla trebbiatrice, avvolto in polvere, polvere di sole, stringe fra le braccia i gialli covoni di grano, per darli in pasto all’ansimante macchina scarlatta, aureolato di tanta violenza e di uguale gloria (pare che i trebbiatori si siano pietrificati in stupore intorno a lui che si erge come Pan dalle zolle aperte e secche), così lo vidi, così lo riconobbi, e qualunque altra presenza si sbiadiva, nullificata dalla sua intensità nell’essere. E vidi i suoi capelli fulvi, arruffati, veementi; il suo collo, la sua maestà; vidi lui come gli angeli delle maestà di Piero della Francesca; e vidi che si fermava un attimo in mezzo al selciato cittadino, nume partorito dai muri; vidi che il tempo si era immobilizzato; solo lui nell’astratta solitudine della città; lui, il Ragazzo...”<sup>208</sup>

Dopo questa apparizione Fabrizio Lupo si reca nel suo atelier per riportare sulla tela le impressioni di quell’incontro. Ma, resosi conto dell’impossibilità di ricreare ciò che ha visto in forma pittorica, decide di affidarsi alla scrittura. Così

<sup>208</sup>C. Coccioli, *Fabrizio Lupo*, Marsilio, Venezia 2012, p.160-161



nasce il manoscritto in cui sarà vergato il romanzo di Fabrizio Lupo. Se i primi capitoli servono a rendere noto al lettore l'accadimento autobiografico che ha scatenato il bisogno di scrivere in Fabrizio solo al capitolo 4 *il romanzo comincia*. Non si tratta, però, di un romanzo compiuto bensì della rielaborazione di un abbozzo precedente che certo a sua volta non può considerarsi giunto a termine. L'autore fittizio lo afferma apertamente al principio del capitolo 20.

“L'abbozzo del romanzo ispiratomi dall'immagine del Ragazzo si sviluppava originariamente nella stagione invernale. Ma venne il giorno in cui, in bicicletta, Renato<sup>209</sup> ed io andammo a bagnarci nel fiume. Questo fiume si differenzia da qualsiasi altro per il colore delle sue acque. Ci spogliammo in mezzo ai cespugli folti, ci stendemmo sulla riva calda, e ci coprì il sole. A pochi passi di distanza, così immobile da parere una statua, il figlio del contadino ci guardava; e, dato che si era piantato fra il sole e noi, era immenso e fatto di splendente luce.”<sup>210</sup>

Così, senza soluzione di continuità, ai brani dove si sviluppa la storia del Ragazzo, si alternano incursioni dell'autore Fabrizio Lupo che interviene in prima persona con riflessioni teologiche, filosofiche, metapoetiche, (addirittura fra queste vi sono richiami diretti alle fonti usate durante il componimento del romanzo) e commenti sullo svilupparsi della vicenda che sta narrando. A rendere ancora più frastagliata e frammentaria la diegesi, si aggiungono digressioni narrative dove l'autore racconta episodi autobiografici che si ricollegano alla prima parte del romanzo, come per esempio una vacanza passata con l'amato Laurent, oppure storie e/o aneddoti, quasi interpolazioni che sembrano non avere niente a che fare col testo. E il lettore stesso, durante la lettura, può rendersene conto fin da subito, poiché Carlo Coccioli attraverso delle note a piè di pagina (proprio come in un'edizione critica) interviene quando il testo è incompleto o semplicemente incomprensibile poiché allude a persone e avvenimenti di cui, non essendovi riferimento altrove, il lettore è all'oscuro. Così nel testo si presentano, così come sono, vari tipi di corruzioni attentamente glossate dal curatore. Ma a volte gli interventi nell'apparato non possono altro che certificare l'impossibilità di decrittare alcune parole o addirittura frasi intere perché "poco leggibili" nel manoscritto originale, lasciando alcune parti velate da un alone di dubbio. Questa singolare operazione si pone in un territorio di nessuno fra lo Sterne di *Tristram Shandy* e il Pasolini di

---

<sup>209</sup>Questo è uno dei numerosi casi in cui il curatore Carlo Coccioli si trova di fronte a un personaggio di cui non sa niente. Così nelle note a piè di pagina si legge: “Nessuna informazione su questa persona, di cui d'altronde si parla solamente qui.”

<sup>210</sup>Fabrizio Lupo, cit., p.199

*Petrolio*. L'estrema magmaticità del testo certo non può che stupire, considerando gli anni in cui è stato composto.

Nella prima scena del romanzo il Ragazzo vaga per la campagna assoluta in cerca di un posto in cui dormire e di un'occupazione con cui sbarcare il lunario. Incontra un norcino che in un porcile sta uccidendo un maiale. Il Ragazzo, che afferma di chiamarsi Piero, si macchia il volto con il sangue della bestia uccisa e racconta all'uomo di essere scappato di casa perché i suoi lo battevano. Il norcino rimane profondamente colpito e affascinato dalla sua figura. Ma è vero ciò che il Ragazzo confida al norcino? È effettivamente Piero il suo nome? Questo è solo il primo nome che il Ragazzo asserisce di avere nonché la prima versione dei fatti che racconta su di sé. Nel capitolo 20 è Fabrizio Lupo stesso, parlando con un amico durante una gita al fiume, a fare alcune riflessioni sul suo personaggio.

“Dissi a Renato: «Sto scrivendo un libro: quasi un romanzo. [...] ho incontrato un ragazzo, con più esattezza l’ho visto fuggevolmente, e quasi subito mi è entrata alla mente l’idea di scrivere il “suo” libro, metto “suo” fra virgolette» [...] Un ragazzo intravisto appena..., e com’è questo ragazzo?» [...] Non so... Mente. E nessuno sa di dove venga. C’è in lui come una cecità, ed è forte. Ed è macchiato di sangue.» [...] Il sangue entra spontaneamente nel... diciamo racconto. Sangue in quanto intensità.» «Letteratura fabbricata!» esclamò Renato con una foga che subito si placò: «Scusami!» Scossi il capo. «Letteratura fabbricata» affermai no: io “quello” non lo sento così. Lo sento autentico in sommo grado. Mi accompagna dovunque. Lo trovo nei sogni.» Quello, che cosa? «L’adolescente e il suo mondo: il Ragazzo» [...] «Ora che sta contro il sole, non c’è un’aureola intorno al suo capo? Ebbene: il Ragazzo sta sempre contro il sole» «Insomma: lo trasformerai in un simbolo.» Annuii. «Sì: il simbolo di una presenza che non tarderà a manifestarsi. E, vedi, Renato forse questo libro sarà anche per me come magia: un’invocazione attiva affinché “lui” venga.»<sup>211</sup>

Il norcino dopo avergli dato del cibo dice che non può tenerlo con lui. Gli indica di andare alla casa in cima al poggio “dell’esimia signora Carmela” dove probabilmente riuscirà a ottenere ciò che desidera. Quando il Ragazzo sale sopra il poggio s’imbatte nelle tre figlie di Carmela, Fiorella, Buba e Lia. Dice di essere figlio di un cardinale e che sua madre è morta. Quando gli chiedono il perché del sangue sul volto lo giustifica millantando di una colluttazione con due malviventi

---

<sup>211</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., 199-200

che ha ucciso per legittima difesa. Durante la discussione fra i tre giovani scende dal poggio Carmela che lo riconosce come il figlio atteso baciando il suo volto macchiato di sangue. Il Ragazzo però le dice di non essere suo figlio e che sua madre è morta. A questo punto Fiorella chiede al Ragazzo come si chiama:

«Come ti chiami?» [...]

«Luca» rispose lui.<sup>212</sup>

La donna decide di ospitarlo nella casa. L'attesa spasmodica del figlio l'ha portata fino alla pazzia. Le paesane la chiamano *Carmela che Attende e Spera* o *Carmela dei Dadi* perché usa fare vaticini tirando dadi "per dare una regola alla sua attesa". La donna si dispera perché pensa che presto tutti verranno a sapere del suo abbaglio. Il Ragazzo non è suo figlio. Però durante la conversazione accade qualcosa d'imprevisto e determinante ai fini della trama:

«Come ti chiami, bambino?»

«Angelo rispose»

«*Ange mon cher ange*» canterellò la signora Carmela perché, in fin dei conti, non mi aiuteresti tu? Non ti ha insegnato il tuo eminentissimo padre la compassione? [...]

Basterebbe [...] che tu dicessi: "Sono io": questo basterebbe. Angelo sei, così ti chiamai, e il mio figlio non può non essere un angelo. "Oh verrà ben presto il mio angelo!", non mi stanco di ripetere alla gente [...]. Tutto dunque concorda e non potrebbe non concordare: i numi, si sa, sono nomi. [...] Insomma, due parole sole, angelo mio, ti sto chiedendo; e avrà pace l'anima mia. Vuoi?»<sup>213</sup>

Nel capitolo 29 l'autore approfondisce la riflessione sui nomi:

"Dice bene la signora Carmela: non è sufficiente sapere attendere: bisogna sapere riconoscere. E riconoscere, ossia dare un nome, nemmeno questo è sufficiente: bisogna che colui al quale si dà un nome lo accetti. Il verbo essere (io sono, tu sei) ritrova l'angosciante problematica, quasi la santità, di quando l'Eterno si manifestava nel cespuglio ardente; e coniugarlo equivale a testimoniare."<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup>*Ibidem*, p.198

<sup>213</sup>*Fabrizio Lupo*, cit., p.214-216

<sup>214</sup>*Ibidem*

Non solo l'autore in *medias res* si mette a riflettere su quanto sia appena accaduto nel romanzo ma addirittura condivide apertamente quanto affermato da un suo personaggio: i numi sono nomi<sup>215</sup>. Certo, questi interventi, come ho già accennato precedentemente, sono disseminati nel testo. Però occorre sottolineare come l'autore, nel farsi del romanzo, si pone domande su quanto sta accadendo come se egli stesso non riuscisse a capacitarsi fino in fondo degli eventi. Così finisce addirittura per andare a consultare quella che probabilmente è stata la fonte da cui proviene la riflessione che Carmela e Fabrizio Lupo condividono, ovvero *L'anima primitiva* di Levy Bruhl<sup>216</sup>:

“Credo che potrei spiegarmi meglio, ma non ne ho voglia, sono stanco. Nel tentativo di chiarirmi qualche aspetto di tale assillante stato di fatto, ho riletto ieri notte, prima di spengere la luce, alcune pagine di Levy-Bruhl sull'anima primitiva (...). Noi siamo, voglio dire, una generazione di passaggio e pertanto di crisi: non più sorretti perfettamente dalla legge d'individualità, non siamo ancora perfettamente entrati nell'ambito meno civile ma infinitamente riposante, della cosiddetta mente prelogica, quella in cui l'io si confonde col tu (io sono il giocattolo con cui giuoco, io sono il cane che sto guardando, e così via).”<sup>217</sup>

In effetti Claude Lèvy-Bruhl nel suo *L'anima primitiva* dedica ben due capitoli agli *Elementi e limiti dell'individualità*. In essi vi sono vari esempi di quello che spiega icasticamente Fabrizio Lupo al capitolo 29 e che Lévy-Bruhl definisce appartenenze. Fra i moltissimi esempi si può citare il caso dei Papua, dove i vestiti indossati da una persona divengono una sua appartenenza. Per effetto di questa teoria, veste e persona formano ormai un individuo solo. Questa dinamica nella mente prelogica vale fra esseri umani e cose o fra esseri umani e animali, come negli esempi posti in fondo al capitolo 29 di *Fabrizio Lupo*. Esempi che sembrano mettere in atto queste parole di Lèvy-Bruhl:

“Anche fra i primitivi ciascun individuo riferisce a sé i suoi stati di co-

---

<sup>215</sup>Un concetto, come si vedrà, di estrema importanza per Tondelli. Però se Coccioli almeno in *Fabrizio Lupo* proclama la sacra sostanzialità di alcuni nomi, Tondelli avrà sempre un rapporto sofferto con essi.

<sup>216</sup>Disseminate in vari capitoli di questo magmatico romanzo vi sono altri accenni alle fonti del “romanzo di Fabrizio Lupo”. Alcune sono nominate *en passant*, come accade per i diari di Franz Kafka. Invece in altri casi (Alain-Fournier, Levy-Bruhl o Shakespeare giusto per citarne alcuni) lo scrittore si sofferma sulla fonte fino a creare porzioni saggistiche in un contesto che dovrebbe (e sottolineo dovrebbe) essere meramente di stampo narrativo. Così mentre andiamo avanti nel romanzo veniamo a conoscenza del tavolo di lavoro dello scrittore poiché egli stesso lo mette in evidenza.

<sup>217</sup>*Fabrizio Lupo*, cit., p.216-217

scienza, le sue membra ed i suoi organi. In certi linguaggi [...] questo stesso fenomeno viene espresso aggiungendo il suffisso dei pronomi personali ai sostantivi che designano questi elementi dell'individuo. Ma l'uso di premettere dei suffissi va ancor più lontano, si applica anche ai nomi degli oggetti che sono in intima relazione coll'individuo e che fanno, per così dire, corpo con lui. In realtà nelle rappresentazioni primitive, come è stato spesso osservato, l'individualità di ciascuno non si limita alla periferia della sua persona. Le frontiere risultano mal determinate o perfino variabili, secondo che gli individui posseggono più o meno forza mistica o *mana*.”<sup>218</sup>

Proprio in queste frontiere mal determinate e variabili si afferma il concetto di appartenenza. È interessante notare come questo brano si richiami a un passo precedente di *L'anima primitiva* dove si analizza il pronome personale suffisso nelle lingue melanesiane e micronesiane. Questo avviene nella parte IV del capitolo primo. Non staremo qui a ripercorrere per intero queste riflessioni linguistiche. Però è importante riportare questo piccolo passo che ne riassume i concetti fondamentali e ci consente di progredire con le nostre considerazioni:

“[...] si comprende che l'indigeno dice anugu hahin (mia moglie) senza il suffisso, quando si tratta della donna che ha sposata: essa, infatti, non è del suo parentado. Ma dirà hahin i gu (mia sorella) col suffisso: infatti sua sorella è del suo medesimo clan e gli «appartiene» nel senso che fa parte, con lui, di un medesimo tutto, come due membra di un medesimo corpo.”<sup>219</sup>

Quando così Carmela chiama in francese il Ragazzo, dicendo esattamente “Ange mon cher Ange”<sup>220</sup> non usa in modo casuale il pronome possessivo. È un pronome possessivo marcato. E certo, se noi dovessimo includere questo possessivo in uno dei due gruppi di possessivi in precedenza elencati, sceglieremmo quello del pronome personale suffisso. Quel “mio” indica un'appartenenza profonda che va al di là della dimensione parentale effettiva. Infatti all'inizio del capitolo 30, mettendosi in contrasto con il passo di Levy Bruhl, Carmela afferma: «Quale differenza, a conti fatti, separa chi sia tuo figlio da chi solamente dica di esserlo?». L'appartenenza secondo Coccioli si sigla coniugando attraverso un no-

---

<sup>218</sup>C. Levy Bruhl, *L'anima primitiva*, Bollati Boringhieri, Milano 2013, p.131

<sup>219</sup>*L'anima primitiva*, cit., p.87

<sup>220</sup>Da notare il fatto che nella frase “Ange mon cher ange” non appare fra Ange e mon, come sarebbe naturale, una virgola. È possibile azzardare un'ipotesi: come nella struttura hahin i gu, anche Ange mon sembra quasi imitare il costruito del pronome personale suffisso nelle lingue melanesiane.

me proprio, accompagnato da un pronome possessivo, coniugazione del "io sono colui che sono" presente nel passo biblico del rovelto ardente. Il nome del Ragazzo diventa così il pronome che denuncia la piena compenetrazione fra nome e divinità. Così, essendo il nome un nume, Carmela e l'Atteso (nella forma di Angelo) sono come due membra di un medesimo corpo dove umano e divino coesistono e si integrano vicendevolmente fino a confondersi.<sup>221</sup>

Però Coccioli non si limita ad usare con originalità alcuni concetti presenti in Levy Bruhl, rielaborandoli. C'è un'altra fonte assolutamente fondamentale che l'autore non rende nota. Sto parlando di Gabriel Marcel, che fu responsabile della pubblicazione in Francia (nella collana Feux Croisés di Plon) de *Il cielo e la terra*. E, addirittura, nel seguito del romanzo (*La pietra bianca*, Vallecchi 1959) sarà incluso proprio uno scritto del filosofo francese. Coccioli in *Tutta la verità* ricorda così il suo rapporto con Marcel:

"[...] ho conosciuto bene Gabriel Marcel [...] Viveva nella rue de Seine. Credeva nell'Aldilà, nella sopravvivenza dell'anima, era (a modo suo) spiritista. [...] Gabriel Marcel spalancava la porta del suo appartamento bourgeois, arcipieno di libri, e chiunque poteva entrare sebbene entrassero soprattutto degli avidi (di conoscenza) latinoamericani, e sedersi, discutere di filosofia con un tal Socrate fisicamente degno del Tolkien inventore di gnomi eccetera. Ricordo la intensa serata consacrata a precisare la differenza fra *éclaireissement* e *lumièrè*. Ma io ero così stupido che più tardi, uscito di lì, ridevo di quelle sottigliezze. D'altronde ero troppo preso dalle mie angosce di cuore per frequentare quella dimora socratica con la regolarità che avrei dovuto. A qual punto l'amore mi ha fatto sprecare la vita",<sup>222</sup>

Certo questo non è il luogo per analizzare organicamente la fitta produzione filosofica di Marcel, però è necessario introdurre alcuni concetti che Coccioli fa propri e che sono preziosi per venire a capo di questo complesso capitolo 29 che segna un punto di svolta nell'assetto onomastico del romanzo; infatti riassume

---

<sup>221</sup>Quest'ultima considerazione sarà ripresa e argomentata più avanti quando si parlerà di Gabriel Marcel e della notevole influenza che il pensiero del filosofo francese ebbe su Coccioli.

<sup>222</sup>C. Coccioli, *Tutta la verità*, Rusconi, Milano 1995, p. 327. Al di là delle considerazioni fatte da Coccioli col senno di poi, a ben più di quarant'anni dagli accadimenti che egli rievoca, quello che a noi qui interessa è la prova che il Gabriel Marcel filosofo e lo scrittore livornese fossero in contatto proprio nel periodo in cui quest'ultimo scriveva *Fabrizio Lupo*. Infatti le pene d'amore a cui si allude nel brano sono quelle relative a Michel Br. (non si conosce il nome per intero, ma l'autore volle lasciare questa traccia, affinché qualcuno potesse scoprire l'identità dell'uomo) da cui Coccioli prese ispirazione per il Laurent di *Fabrizio Lupo*.

alcuni tratti peculiari che si troveranno pressoché invariati nella pur estremamente variegata, per motivi e sviluppi poetico-filosofici, produzione di Coccioli.

Marcel, dopo essersi interessato all'idealismo, si orientò, sulla linea della tradizione francese e in particolare Bergson verso una filosofia concreta che ha come elemento principale della sua analisi l'essere. Per l'uomo, però, l'essere non è uno spettacolo, un problema che l'io può oggettivare, determinare e trasformare, ma un mistero.

“Il problema è qualcosa che s'incontra, che sbarra la strada. Esso sta interamente davanti a me. Invece il mistero è qualcosa in cui mi trovo impegnato, la cui essenza è perciò di non essere tutto intero davanti a me. È come se in questa sfera la distinzione tra l'in me e il davanti a me perdesse di significato”<sup>223</sup>

Marcel quindi ritiene necessario ricomporre la scissione prodotta dal cogito cartesiano tra soggetto capace di conoscenza e soggetto vitale: al recupero della propria intimità, dal rapporto consapevolmente vissuto con il proprio corpo, ci si può aprire al mistero dell'essere. L'accesso all'essere come mistero può essere affrontato solo attraverso approcci concreti, ovvero le più concrete esperienze esistenziali che vive ogni singolo individuo e che il filosofo francese individua nell'amore, nella fedeltà e nella speranza. Al binomio problema-mistero segue la coppia essere e avere. Infatti l'esistenza umana si dà in questi due modi. La coppia essere e avere è ben delineata dalle parole di Cristina Rebuffo che qui riporto:

“L'esistere secondo la categoria dell'avere dipende dalla prospettiva del problema: come quest'ultima imposta il discorso in termini di opposizione tra un soggetto solo epistemologicamente inteso e un oggetto separato indagabile e inventariabile, così l'avere imposta ogni tipo di relazione (col mondo e con gli altri, con sé stessi, col proprio corpo) in termini di separazione e possesso, giacché alla base di questa modalità esistenziale sta sempre la distinzione tra un soggetto (appetente) e un oggetto (appetito). Al contrario, nel caso dell'essere, possesso e conquista lasciano spazio a un rapporto di confidenza e collaborazione mentre il principio di separazione viene contrastato con quello di inclusione reciproca in

---

<sup>223</sup>G. Marcel, *Être et avoir*, Aubier Montaigne, Paris 1935; *Essere e avere*, tr. it. di I. Poma, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 79

una unità fatta, al suo interno, di rapporti solidali.”<sup>224</sup>

Il capitolo 29, certo, è stato influenzato profondamente da queste riflessioni. In *Davide*, libro di Coccioli del 1976, è possibile leggere questo:

“Obbedivamo alle leggi paradossali della natura secondo cui tutto è due nelle apparenze, due come Grazia e Potenza, due come maschio e femmina, ma non sono appunto se non terribili apparenze: perché tutto è uno.”<sup>225</sup>

Queste parole messe in relazione a *Fabrizio Lupo* sono illuminanti. Non dimentichiamo che il romanzo di Coccioli è un romanzo sull’omosessualità avvertita come scacco e separazione. La speranza vibrante che pervade le pagine di Coccioli è quella che l’amore fra Fabrizio Lupo e Laurent possa essere quello che alberga fra il Ragazzo e Carmela. Un amore che si incarna nel co-esse, il mistero dell’essere. Mi avvalgo ancora delle parole di Cristina Rebuffo:

“Occorre allora riconoscere, ancora una volta, che l’amore spinge verso qualcosa che, ora lo sappiamo bene, può essere definito misterioso; colui che ama non considera infatti, l’altro come oggetto (piano del problematico) bensì semplicemente come amato. [...] Quando di fronte a un io ci si atteggia così come quando si ha a che fare con un oggetto, si tenderà, infatti, a trattare quell’essere come qualsiasi lui, mentre l’amore è proprio la sostituzione di questo che possiamo definire il livello dell’anonimato con quello del tu.”<sup>226</sup>

Queste parole rivelano con chiarezza il fondamentale passaggio dall’anonimato al tu che avviene nel romanzo; infatti come abbiamo visto, e vedremo, i personaggi che immancabilmente si innamorano del Ragazzo ne decidono, di volta in volta il suo nome. Questa azione nominativa da parte dei personaggi sancisce il passaggio dall’anonimato al “tu”. Certo, però, per arrivare alla comunione intersoggettiva ci deve essere disponibilità (termine tecnico della filosofia di Marcel) dalla parte di entrambi. Soltanto quando gli esseri sono dotati di disponibilità possono pervenire all’incontro autentico che è amore. E il carattere propriamente ontologico di questo evento amoroso consente alla coppia amante-amato di superare la separazione ed entrare nel co-esse che è uno, mediazione che consente di arrivare all’essere più autentico di entrambi. Questa riflessione che l’autore livornese

---

<sup>224</sup> C. Rebuffo, *Gabriel Marcel. La filosofia incarnata e la questione della morte, Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 13 (2011). L’articolo è consultabile on-line all’indirizzo web: <http://mondodomani.org/dialegesthai/>.

<sup>225</sup> C. Coccioli, *Davide*, Rusconi, Milano 1976, p.53

<sup>226</sup> C. Rebuffo, cit.



fa propria ci consente di osservare nomi che, semantizzati al massimo grado, diventano numi. Si veda ad esempio il capitolo 36:

“36.

Il Ragazzo ha detto

al macellaio di suini: che si chiama Piero,

a Fiorella: che si chiamava Luca,

alla piccola signora Carmela: che si chiamava Angelo.

È il tema dell'identificazione da parte di chi attende, col tema dell'accettazione del riconoscimento, o della non-accettazione del riconoscimento, da parte di colui che è stato identificato.”<sup>227</sup>

In questo capitolo, dove si può leggere un riepilogo dei nomi attribuiti dai vari personaggi al Ragazzo, le parole che glossano la lista si rifanno pressoché apertamente alla filosofia di Marcel. Tutti i nomi del Ragazzo sono veri e non falsi se prendiamo per buona la procedura filosofico-narrativa attuata da Coccioli sulla scorta di Marcel. Infatti ogni nome che il Ragazzo accetta sancisce il co-esse fra lui e i personaggi. In ogni nome si attua la testimonianza del rovelto ardente, un “tu” divino intersoggettivo che annulla ogni possibile antinomia.

Però il legame fra i nomi di Coccioli e la filosofia di Marcel non finisce qui. Precedentemente abbiamo notato come Carmela sia chiamata dalle “serpicine” che si fanno beffe della vana attesa della Signora, chiamandola Carmela che Attende e Spera. La speranza è un altro concetto fondamentale della filosofia di Marcel:

“Colui che spera [...] appare a se stesso come coinvolto in un determinato processo; ed è soltanto da questo punto di vista che è possibile rendersi conto di ciò che vi è di specifico, e aggiungerò, di soprarazionale, forse anche di soprareazionale, nella speranza, che [...] si presenta come mistero e non come problema”<sup>228</sup>

La speranza diventa così fondamentale per l'amore che si sviluppa fra l'io

---

<sup>227</sup> Fabrizio Lupo, cit., p.227

<sup>228</sup> G.Marcel, *Homo viator: prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Aubier Montaigne, Paris 1944; *Homo viator*, tr. it. di L. Castiglione e M. Rettori, Borla, Roma 1980, p.45

che spera e il tu.

“È così nel tu che l’io spera, nel senso che quando si spera non lo si fa per sé solamente ma lo si fa rifrangendo questa speranza e irradiandola a tutto ciò che ci sta intorno; e con questo tu, si faccia attenzione, non ci si riferisce solamente a un individuo a noi esterno; chi spera fa, cioè, appello a una certa creatività intrinseca al mondo, alle reali risorse creative di esso, e confida nel fatto che la realtà non sia affatto qualcosa di determinato una volta per tutte ma, al contrario, qualcosa in eterno divenire, in eterna evoluzione”<sup>229</sup>

In *Homo Viator*, per la precisione nelle battute finali di *Fenomenologia e metafisica della speranza*, Gabriel Marcel porta alle estreme conseguenze le sue riflessioni arrivando a ritenere che si ha il diritto di sperare anche quando le ragioni per sperare sono insufficienti o mancano. Per motivare quando sostiene il filosofo francese si serve di un esempio:

“[...] una madre che continua a sperare che rivedrà suo figlio, benché la sua morte sia attestata nel modo più formale da testimoni che ne han ritrovato il corpo e l’han sepolto, ecc, l’osservatore non ha buone ragioni per dire: non esistono ragioni per sperare che questo figlio sia sopravvissuto? [...] forse all’obiezione bisognerebbe rispondere nel modo seguente: se la speranza della madre si traduce in un giudizio oggettivo: È possibile che Giovanni ritorni, siamo in diritto di dire: No, oggettivamente parlando, questo ritorno dev’essere considerato impossibile. Ma alla base di questo giudizio oggettivo della madre che, in quanto tale, non può essere convalidato, c’è in lei l’atto di un pensiero d’amore che rifiuta e trascende il fatto; e sembra che vi sia qualcosa d’assurdo o anche di scandaloso nel contestare il diritto di sperare, cioè di amare contro ogni speranza. [...] Quanto più l’amore è egoista, tanto più le affermazioni di carattere profetico che esso ispira dovranno essere considerate come soggette a garanzia, come suscettibili di essere letteralmente smentite dall’esperienza; al contrario, più esso si avvicina alla vera *caritas*, più il senso di queste affermazioni si trasforma e tende a impregnarsi d’una incondizionalità che è il segno stesso della presenza. Questa presenza s’incarna nel noi per il quale spero in Te, cioè in una comunione di cui proclamò l’indistruttibilità.”<sup>230</sup>

Le conclusioni di Marcel sulla speranza, però, oltrepassano

---

<sup>229</sup>C. Rebuffo, cit.

<sup>230</sup>G. Marcel, *Homo viator*, cit., p. 77-79

l'esistenzialismo cattolico in cui spesso sono state incasellate. Il focus entro cui si muove Marcel non è riducibile solo alla speranza in sé per sé, ma necessariamente ad essa bisogna includere il movimento stesso con cui essa respinge la testimonianza in nome della quale si pretende di ricusarla, cioè quel moto del cuore incalcolato, estraneo alla logica, per cui la madre spera. E sperando, ella si appella alla creatività intrinseca del mondo. Una sorta di misticismo "oltre logico" che rivendica in sé la necessità di confrontarsi con il mistero.

"Non si potrebbe dire che la speranza implica sempre il legame sopralogico di un ritorno (*nostos*) e di una novità pura (*kainon ti*)? Ci si potrebbe dunque chiedere se conservazione o restaurazione da una parte, e rivoluzione o rinnovazione dall'altra, non siano i due momenti, i due aspetti astrattamente dissociati di un'identica unità che è posta nella speranza al di là di ogni ragionamento, d'ogni formulazione concettuale."<sup>231</sup>

Questa madre che Aspetta e Spera, al di là da qualsiasi effettivo appiglio concreto, è probabilmente la fonte che Coccioli ha utilizzato per la sua Carmela. C'è solo una piccola variazione di ordine narrativo: la madre evocata nell'*exemplum* di Marcel ha un figlio sicuramente morto in guerra mentre Carmela in *Fabrizio Lupo* ha suo figlio internato in manicomio, affetto da una pazzia che i medici considerano incurabile.

Dopo questo parallelo fra *Fabrizio Lupo* e l'opera filosofica di Gabriel Marcel forse potrà sembrare strano che quest'ultimo all'epoca si sia opposto alla pubblicazione del nuovo romanzo dell'autore de *Il cielo e la terra*. Io non penso che ciò possa essere motivato solamente dal fatto che *Fabrizio Lupo* fosse un libro sull'omosessualità, un argomento che nel 1952 era tabù (non si dimentichi che prima del libro scandalo Coccioli era considerato uno scrittore cattolico). Nell'opposizione di Marcel c'è di più. A partire da *Fabrizio Lupo* la "provocazione"<sup>232</sup> religiosa di Carlo Coccioli non potrà certo essere contenuta esclusivamente in qualsivoglia corrente filosofica e/o religiosa. È facile intuirlo affrontando il seguito di questa seconda parte del romanzo, che forse, a conti fatti, risultò per Marcel, cattolico convinto, più sconcertante per l'impianto religioso-filosofico che

---

<sup>231</sup> *Homo viator*, cit., p. 79

<sup>232</sup> Nel 1990 durante un'intervista rilasciata alla Tv Svizzera, è lo stesso Coccioli a definire con la parola "provocazione" il suo complesso rapporto fra opera e conversione religiosa.

non per le tematiche affrontate<sup>233</sup>. È lo stesso Coccioli, nella prefazione di *Rapato a Zero* (1986), opera in cui sono contenuti gli articoli che inviava dal Messico al quotidiano *La Nazione*, a riassumere in modo esaustivo questa prospettiva che sarebbe semplificante definire sincretista:

“[...] Il «caso Coccioli» è tale perché si amano le catalogazioni comode e me non sanno mai dove collocarmi. Scrittore visibilmente religioso, con una gran parlare di Dio o Infinito Assoluto, risulta che non sono un cattolico e nemmeno, bontà divina, un acattolico o anticattolico [...] Coccioli ha pubblicato *Le Tourment de Dieu*<sup>234</sup>, un documento che pareva indicare una conversione all’ebraismo; e invece s’inoltrò più tardi nei meandri dell’induismo e ora lo si direbbe tentato di varcare nientedimeno le soglie della comunità di Buddha. Quest’uomo, in conclusione, dove lo mettiamo? Più che «caso», Coccioli è una sciarada.”<sup>235</sup>

Dopo il riepilogo onomastico del capitolo 36, la storia del Ragazzo riprende solo al capitolo 38. Il Ragazzo ha accettato il nome di Angelo, diventando *de facto* figlio di Carmela, la quale ha deciso che indirà una festa in suo onore. Aspettando il giorno della festa il Ragazzo abita nella casa. Lia viene scoperta dal Ragazzo mentre lo spia spogliarsi. Nonostante quest’ultimo abbia una violenta reazione, decide di andare con la ragazza a fare un giro per i sotterranei della casa. Prima di incamminarsi Lia scambia con il Ragazzo queste battute:

“« In te c’è un sole disse allora Lia»

«Che?»

« Un sole nero» disse Lia

Lui parve riflettere su queste imponderabili parole, dopo di che mormorò:

«È quanto desideravo sapere. Grazie Lia. Forse hai ragione.»<sup>236</sup>

Il sole nero, lo si scopre nel capitolo 42, è un simbolo stante a significare una misteriosa contraddizione insita nel Ragazzo. Fin dai primi capitoli del romanzo sappiamo della sua entità divina. Il Ragazzo, però, non è solo un’incarnazione divina benigna, ma anche un’incarnazione divina maligna. Il pri-

---

<sup>233</sup> Si veda in *Il mistero della filosofia* (Morcelliana, Brescia 2012, p. 100-101) il giudizio di Gabriel Marcel riguardo l’omosessualità.

<sup>234</sup> Il titolo italiano di questo libro è *Documento 127*, originariamente pubblicato nel 1970 e recentemente ristampato (2010) dalla casa editrice livornese Erasmo.

<sup>235</sup> C. Coccioli, *Rapato a zero*, Vallecchi, Firenze 1986, p.14

<sup>236</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p.236

mo che ha parlato di sole nero a Fabrizio Lupo è il Discendente, un nobile romano vicino alla Santa Sede che, attorniato da una corte di ragazzi, grazie a una cospicua rendita vive nel lusso più sfrenato.

“ «Ruello» dice il Discendente rivolgendosi a uno dei boys in attesa. Eccellenza? dice lui, esile e biondo. Come si chiama il tuo sole, Ruello? Il boy risponde docilmente: Ha il nome tuo, eccellenza. Il Discendente mi fa un ghigno soddisfatto e torna alla rassicurante volgarità dell’accento romanesco: Mo’ questa checca preraffaelita crede davvero che l’hanno battezzato Ruello [...] Ruello l’ho battezzato io [...]»<sup>237</sup>

Anche qui il nome gioca un ruolo decisivo, poiché sembra quasi di assistere a una parodia del co-esse dove la madre riconosceva, in senso Marceliano, il figlio. Al posto di Carmela e Angelo, ci sono il Discendente e Ruello, uno dei boys facenti parte della corte del dissoluto nobile. Il nome Ruello<sup>238</sup> è un nome parlante: infatti *ruelle* in francese vuol dire alcova e si contrappone al nome Angelo. Lo stesso vale per il Discendente, nome comune che si eleva a nome proprio grazie all’uso della maiuscola.

Ma da chi discende il Discendente? Quello che sappiamo dal capitolo 42 è che anche Pietro aveva il sole nero:

“Gesù camminò verso Pietro e Pietro gli fece una domanda. Più civilizzati di Pietro, i miei boys non mi domandano mai niente. A volte mi domando io come, in definitiva, loro mi vedano. Ma chi se ne fotte? E anche Pietro, se ci pensa bene, correva affannosamente verso la luce che lo avrebbe bruciato: aveva pure lui il sole nero. Chi ha il sole nero si annichila in un rogo di luce”<sup>239</sup>

Questa divagazione del Discendente è piuttosto criptica. Però, nel capitolo 44, ci vengono date ulteriori e preziose informazioni intorno al sole nero: il Ragazzo racconta a Lia, in quella che egli definisce una parabola, di aver conosciuto un emiro dal nome Shams ed-Din.

“Shams ed-Din lo avevo conosciuto a Siviglia proseguì lui [...] Voglia e nostalgia di peccato: di “lui”. Tanta era la voglia di “lui” [...] Avrei dato ogni co-

---

<sup>237</sup> *Ibidem.*, p.239

<sup>238</sup> Fermo restando l’influenza del francese è molto probabile che l’autore, per sottolineare la bestialità del ragazzo ridotto a una totale schiavitù, prese in prestito questo nome da un famoso cavallo che negli anni Trenta arrivò a vincere il Palio di Siena per ben quattro volte. Il suo nome era appunto Ruello.

<sup>239</sup> *Ibidem*

sa, dai testicoli al cuore, pur di avere “lui”. E “lui”, grazioso, non si fece attendere. [...] L’odore di zolfo non lo sentii; ma, per il resto, “lui” era assolutamente simile a come lo si concepisce tradizionalmente. Alto magro, barbetta caprina, occhi quali carboni luminosi, il sorriso (eh sì) inevitabilmente diabolico, mi disse subito il suo nome, Shams ed-Din, e si dichiarò disposto a consacrarmi in lacrime e piaceri. M’invitò a visitarlo in una sua proprietà presso Kabul.”<sup>240</sup>

Shams ed-Din è il diavolo. Anche lui, come il Discendente, vive nell’agiatezza in una corte di ragazzi succintamente vestiti che curano le rose del diabolico emiro. Il Ragazzo ospite di Shams ed-Din, dopo aver sognato un angelo che lo sfiora con una rosa nera, decide di fuggire dal castello. Alla fine della fuga, il Ragazzo sente “di avere vinto, attraverso l’amore, il sole nero. L’amore “ha coperto il sole nero di una patina d’oro.” Da qui in avanti il romanzo-abbozzo si trasformerà in romanzo-simbolo. Nel capitolo 46 Fabrizio Lupo anticipa a Laurent le motivazioni che muoveranno, da quel momento in poi, lo sviluppo del romanzo:

“io credo [...] che quando si è ricevuto l’ospite<sup>241</sup>, è decente e normale chiudere bene la porta. [...] Di patine d’oro, al nostro sole nero abbiamo tendenza a mettergliene molte, fini fini, una dopo l’altra, una più provvisoria dell’altra. Quanti di noi, disgraziatamente, non sanno difendersi dalla luce nera se non con quelle esilissime croste lucenti, effimere, illusorie? Patine che non resistono...:

---

<sup>240</sup> Fabrizio Lupo, cit., p.242

<sup>241</sup> L’ospite è il nome del protagonista divino di *Teorema* di Pasolini. È noto come lo scrittore di Casarsa conoscesse bene l’opera di Coccioli e fra i due pare vi fosse anche un rapporto epistolare dato che presso la casa messicana di quest’ultimo sono state rinvenute lettere autografe di Pasolini. Però si ricordi che l’ospite era incarnazione del Dio veterotestamentario mentre invece il Ragazzo è la divinità prima della separazione, inglobando in sé ancora il diavolo, personaggio che apparirà in Pasolini solo a partire dagli ultimi scritti, ossia il romanzo *Petrolio* (1972-1975), la sceneggiatura *San Paolo* (1968, ma il diavolo viene introdotto solo nella revisione del 1974), entrambi incompiuti. L’unica opera terminata in cui appare il diavolo è *Histoire du soldat* (1973) dove esso, “il momento pragmatico dell’ideologia del potere”, è a capo della televisione. È di estremo interesse notare come molte delle riflessioni insite in *San Paolo* e nell’*Histoire* siano le stesse presenti in *Fabrizio Lupo*: per esempio il soglio pontificio visto come sede di potere diabolico e, più in generale, una visione orientale del cristianesimo per cui “il Diavolo deve sapere benissimo cos’è il Bene, altrimenti come vi si può opporre? Ora, per conoscere una cosa bisogna viverla. E quindi il Diavolo è caratterizzato da una profonda nostalgia del Bene, che egli tenta disperatamente di rivivere quando e come può (naturalmente a fine di Male).” P. Pasolini, *Pasolini per il Cinema*, Vol. II, Mondadori, Milano 2001, p.2504. I corsivi del brano sono dell’autore. Queste riflessioni pasoliniane molto devono ad una lettura del 1973, *Il papa e il diavolo* di Vittorio Gorresio che ricorda, fra le altre cose, di come Carducci avesse definito Satana il primo ribelle contro il despotismo accentratore e unitario di Geova nel deserto della creazione. A questa nuova visione di superamento delle antinomie che avviene nell’ultimo Pasolini è forse attribuibile la volontà di “annullare pedagogicamente” la divisione che in *Petrolio* vedeva in origine contrapporsi le parti del Mistero a quelle del Progetto poiché l’una è necessaria all’altra. E, parafrasando l’*Histoire* pasoliniana, Il Diavolo ha nostalgia del bene come Dio ha nostalgia del male perché per opporsi al proprio antagonista lo si deve conoscere.

ma l'oro, invece, è eterno.”<sup>242</sup>

Saputo che il Discendente è diretto successore del Diavolo e di questa genealogia fa parte anche Pietro, rimane ancora da stabilire che cosa sia, esattamente, il sole nero. È lo stesso Coccioli in *Tutta la verità*, facendo alcune riflessioni sul termine “vocazione”, a indicare che cosa intende per sole nero:

“Ho parlato di vocazione. Una vocazione religiosa, veramente tale, è ineluttabile e misteriosa. La mia vocazione sessuale (che non è affatto soltanto sessuale) è medesimamente misteriosa e ineluttabile. Questo potrebbe spiegare i due grandi Soleils Noirs della mia vita di scrittore: Dio, o il divino, e il sesso, includendo in questo la parola amore.”<sup>243</sup>

Vocazione sessuale e vocazione religiosa in Carlo Coccioli si confondono. L'una è necessaria all'altra. Perciò quella del Discendente a Fabrizio Lupo è un'iniziazione misterica. Il divino e il sesso sono indivisibili. E per arrivare al primo bisogna passare per il secondo. Questa ipotesi è avallata da altre parole dello scrittore livornese che finiscono per rimarcare ancora una volta l'uso spregiudicato e originale di fonti religiose:

“[...] il sesso può divenire una via mistica: vedi la dottrina induista della «mano sinistra». Sesso come mezzo di realizzazione spirituale. Il casto, si afferma, si dissecca nella pratica di virtù inutili. La «liberazione» dell'anima, in senso mistico, passa spesso attraverso il godimento del corpo. Ma ciò equivale a penetrare troppo nel profondo dell'induismo. E non possiamo farlo qui. Nel testo di Kularnava Samhita si legge: È attraverso il piacere che si raggiunge la «liberazione»”<sup>244</sup>

Però nel caso di *Fabrizio Lupo* il sacro non si sviluppa mai nel sesso, bensì nell'amore e nel modo in cui esso viene esperito. Nel romanzo è tutto un alternarsi di personaggi che vivono l'amore e l'Amore. Nel primo esempio si trovano vari caratteri fra cui spicca quello di Pierre Libert, il quale ritiene che il *sancta sanctorum* per gli omosessuali sia un pisciatoio. Questa posizione è duramente combattuta da Fabrizio Lupo che nell'amore verso Laurent (chiamato non a caso anche l'Immagine) vive un'esperienza mistica che a tratti sembra sfociare in un contatto diretto con Dio. La via che imbocca Fabrizio Lupo, a partire dal capitolo 46, è

---

<sup>242</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p. 248-249

<sup>243</sup> *Tutta la verità*, cit., p. 196

<sup>244</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p. 277

quella dell'Amore come realizzazione spirituale. L'immagine del sole nero, però, sembra, in modo taoistico, suggerirci che i due modi di essere siano in non contraddizione. Infatti c'è piena coincidenza degli opposti fra la scena di Carmela e Angelo così come in quella di Shams ed Din e il Ragazzo. Per attraversare il sacro non si può essere solo nella luce, ma bisogna anche stare contemporaneamente nella tenebra. Infatti l'incontro di Fabrizio Lupo con il Discendente finisce con quest'ultimo che pronuncia le seguenti parole:

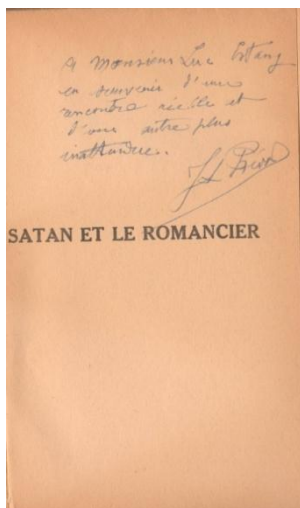
“Quando si alza, ride sonoramente e, rimontando in macchina, mi si rivolge con un'animalesca brutalità: « Quo vadis, Fabrizio Lupo? E io, cazzo, quo vado?». Mette in moto e di nuovo ride, ride selvaggiamente, direi che ride piangendo”<sup>245</sup>

Il riso-pianto del Discendente ci consente di allargare il raggio della nostra riflessione e comprendere finalmente perché Coccioli avrà un rapporto sempre tormentato con questa opera. All'inizio de *Il cielo e la terra* Don Ardito Piccardi racconta a Don Antonio Zei di come si palesò in lui la vocazione religiosa. E il giovane protagonista pronuncia la frase che fa da titolo al capitolo omonimo: “la mia porta fu Satana”. Infatti è attraverso Satana, o meglio attraverso la possessione diabolica di una ragazza con conseguente esorcismo, che il giovane Ardito diviene sacerdote. Ciò fa comprendere come queste due opere apparentemente così lontane (almeno stando a quanto la critica del tempo sostenne) siano invece profondamente correlate. Questa dinamica interna al romanzo di Coccioli destò interesse fra i contemporanei, a tal punto che nel 1954 Jean François Prévost dedicò un intero capitolo a *Il cielo e la terra* del suo *Satan et le romancier*. Segnatamente il titolo del capitolo dedicato a Coccioli è *Ma port fut Satan*. Questo saggio è un prezioso documento, poiché, rispettando quanto annuncia il titolo, il critico francese svolge un'analisi che si estende anche ad altri due grandi romanzieri, George.

---

<sup>245</sup>*Ibidem*, p.239-240





Bernanos e Graham Greene

Questo accostamento rimarca, se ancora ce ne fosse bisogno, quanto la cultura francese (in alto nella foto la dedica di Prevost allo scrittore Luc Estang (1911-1992): una prova di come il libro fosse stato capillarmente divulgato negli ambienti intellettuali parigini.) ritenesse Coccioli uno scrittore di alta caratura e consente il lettore odierno di confrontarsi con una tematica che pochi anni dopo sarebbe stata più che mai di attualità, se pensiamo all'uscita nel 1963 e nel 1967, rispettivamente, del *Grande Sertao* di João Guimarães Rosa e del *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov. Quello di cui, però, Prevost non era al corrente fu l'uscita, nel Dicembre 1953, dello scritto di un autore molto amico di Coccioli<sup>246</sup>: Giovanni Papini, con il suo *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*. Il testo di Papini è la summa di riflessioni che l'autore fiorentino fece lungo l'arco di quasi mezzo secolo. Infatti già nel 1905 egli scrisse due racconti fantastici intitolati *Il Demonio mi disse* e *Il Demonio tentato*, ben prima (ciò accade nel 1921) della sua conversione religiosa. Certo, questo avvenimento modificò profondamente la visione che l'autore fiorentino aveva del Diavolo e si riassunse in un breve dramma intitolato *Il Diavolo tentato* (1950), che venne più volte trasmesso dalle radio italiane. La tesi dell'ultimo Papini è che Dio, mosso da un profondo sentimento di carità, alla fine dei tempi perdoni Satana e lo riconduca alla sua originaria sede celeste. È chiaro come Papini si richiami apertamente alla apocatastasi teorizzata anticamente da Origene di Alessandria. Questa tesi per le nostre riflessioni è di profonda importanza. Come già detto, la parte centrale di *Fabrizio Lupo* è stata sviluppata proprio fra il 1947 e il 1950. Non è necessario considerare l'amicizia che intercorreva fra i due intellettuali toscani o ipotizzare che abbiano potuto confrontarsi sull'argomento. Semplicemente la loro riflessione, pur muovendosi con obiet-

<sup>246</sup>Questa informazione ci viene fornita da Coccioli in un'intervista del 1990 alla Tv Svizzera.

tivi diversi, parte da un modo orientale di concepire il Cristianesimo. Non necessariamente, quindi, i due autori si sarebbero dovuti confrontare o ispirare per forza al precedente fornito da Origene di Alessandria. Infatti l'apocatastasi si trova in forme diverse anche negli scritti di Giovanni Scoto Eriugena, e, in tempi più recenti, nelle opere di Friedrich Schleiermacher e Karl Barth. Inoltre, non si dimentichi, per completezza, che il Diavolo appare in un'altra opera teatrale molto famosa a quei tempi, *A porte chiuse* (1944) di Jean Paul Sartre, pièce ambientata all'inferno e dove si asserisce che *l'inferno sono gli altri*, citazione infinitamente famosa che consuona con la contrapposizione profonda fra gli altri e l'Altro che Coccioli costruisce con maestria nel suo *Fabrizio Lupo*. Effettivamente non è improbabile che l'autore livornese sviluppasse la struttura dei primi 45 capitoli della seconda parte del romanzo influenzato sia dall'esistenzialismo cattolico di Marcel. Però, rivolgendoci ad alcune pagine di Papini, contenute in *Cielo e Terra* (1943) si leggono parole che ci consentono di arrivare ancor più al cuore della riflessione di Coccioli:

“Il Papa è il Vicario di Cristo. Cristo è amore ma il suo amore, appunto perché perfetto, prese talvolta le forme della minaccia e dell'invettiva. Non soltanto inveì contro i Farisei – servi della lettera – e i mercanti – servi della moneta – ma perfino contro quelli ch'erano a Lui più vicini e legati. Pietro stesso – che doveva essere il Suo primo Vicario – fu da Lui accusato di essergli un intoppo, un avversario, Satana. (Matteo XVI, 23. Marco VIII, 33).”<sup>247</sup>

Questo brano ci ricorda come nella Bibbia Pietro fu chiamato da Gesù Satana. E che due Vangeli concordano su questo. Allora forse ci è possibile comprendere perché Il primo Vicario di Cristo, in *Fabrizio Lupo*, ha il sole nero. In esso c'è l'irrimediabile frattura di chi per primo fu a capo della chiesa di Dio pur avendo rinnegato il di Lui figlio per ben tre volte. Nella sua persona è come se si ricomponesse il rapporto fra Dio e Satana prima della caduta di quest'ultimo. A livello onomastico è Pietro, fondatore della chiesa, ma anche Satana, avversario e oppositore.

Il sole nero è il simbolo, quindi, della separazione ricomposta fra l'uomo e un Dio ancora intoccato dalla ribellione dell'angelo caduto per eccellenza. E il Ragazzo, insieme a Pietro e Satana, incarna una luce che è talmente onnipervasiva da contenere in sé anche il buio. Così, dopo che la luce originaria è stata ricompo-

---

<sup>247</sup>G. Papini, *Cielo e terra*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1943, pagg. 39-45

sta, il Ragazzo parla di arrivare a una luce altra che abbia in sé le scintille di luce che si erano perse. Non credo di usare impropriamente un termine caro a Pasolini se dico che il Ragazzo è una *ierofania*<sup>248</sup> della luce che quando si manifesta porta i personaggi a esperire la condizione pre-logica del mondo. Questa tesi trova ulteriore riprova nel nome che dà il titolo al libro, ovvero Fabrizio Lupo. Infatti quello che sembra un nome come tanti in realtà cela dentro di sé il significato profondo del libro. Fabrizio è un nome sovente ricondotto al gentilizio latino Fabricius che a sua volta deriva da *faber*, fabbro, artefice. Lupo invece deriva dal greco λύκος e condivide la stessa radice della parola luce. Perciò il nome Fabrizio Lupo può essere letto come artefice di luce. Una luce ierofanica che contiene in sé anche il buio.

“«Io so» disse il Ragazzo «di uno che è sceso all’inferno per ritrovarvi le scintille di luce che si erano perse. Perché un giorno la luce si è mescolata con le tenebre, e noi siamo incaricati di separare separare...»”

«La luce dalle tenebre» disse Lia<sup>249</sup>

Dopo la scena ambientata nel castello dell’emiro, personificazione satanica, si andrà verso un Castello (con la c maiuscola) dove regnano purezza e ordine. La patina d’oro di cui è ricoperto il sole nero. La scena in cui appare Shams ed-din è necessaria per arrivare al Castello in *Fabrizio Lupo*, così come il capitolo “la mia porta fu Satana” è necessario per abbracciare la vocazione religiosa in *Il cielo e la terra*.

Dopo la lunga divagazione che vede protagonisti Fabrizio e Laurent in vacanza all’isola del Giglio (vacanza che effettivamente Coccioli fece con il compagno Michel Br.) al capitolo 63 l’autore fittizio candidamente sottolinea una fonte da cui prenderà ispirazione per il prosieguo del suo romanzo:

“Lessi *Le Grand Meaulnes* nel corso di un viaggio in corriera fra due remote località, in Toscana, il mese di gennaio. [...] Poi, quasi vuota, la corriera prese a discendere verso l’altro villaggio, le cui luci già si scorgevano nella pianura. Da parecchie ore tenevo il libro di Alain-Fournier sotto gli occhi; ogni pagina era un invito a un sogno di indefinibili tesori che non volevo perdere (meno ancora dissipare). [...] una forza instancabile che, per la grazia di un sortilegio, dalle

---

<sup>248</sup> Coccioli conosceva gli scritti di Mircea Eliade già all’epoca della scrittura di *Fabrizio Lupo*.

<sup>249</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p.241

pagine che avevo lette mi spingeva al castello della mia nostalgia. Ed è inutile, oggi, che mi domandi di quale castello si trattasse: Laurent è accanto a me, l'immagine si è fatta carne, i miei giorni sono estranei alla paura. Oggi, sì, oggi so quel che ha significato per me l'idea del castello evanescente e pur solido come illusioni e speranze me lo presentavano: purezza, un urgente, un quasi irreale bisogno di purezza ( che mi fa vivere e che mi fa morire); ordine, un urgente, un quasi irreale bisogno di ordine ( che mi esalta e che mi deprime); questo è il castello: la protetta sede, chimerica ma valida, dove regna in abbondanza ciò che la vita quotidiana concede poco, male, a stento... »<sup>250</sup>

Il libro in questione è *Le Grand Meaulnes* di Alain-Fournier del 1914. Questo romanzo dello scrittore francese è considerato da Coccioli come uno dei suoi preferiti di tutti i tempi. Ancora nel 1993, a più di quarant'anni dalla scrittura di quelle righe che ne omaggiavano la grandezza, lo scrittore teneva il romanzo in una mensola azzurra dedicata ai libri "benefattori", ovvero quelli che in lui avevano destato un'impressione determinante.

“ *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (tanto amato, ahì, dall'Immagine a causa credo della diletta Sologna) »<sup>251</sup>

Nel capitolo 69, finalmente, si narra la festa che Carmela ha indetto per il ritorno di suo figlio Angelo. Fra gli invitati, rimasti tutti allibiti e conturbati dalla sua bellezza, si fa un gran parlare di chi sia effettivamente quel ragazzo. La Marchesa Giovanna sostiene che il ragazzo sia un angelo. Il Prete Nero afferma che anche i diavoli, però, sono creature serafiche. Invece il Prete Grasso, contraddicendolo, afferma che anche gli angeli sono creature serafiche. E Carmela interviene per ricordare agli invitati che proprio Angelo è il nome di suo figlio. Nel capitolo 70 Fabrizio Lupo interrompe la scena della festa per raccontare un suo sogno. Il sogno del Castello, o meglio la *visione*, un castello che sembra essere discendere direttamente dal domain mysterieux contenuto nel *Grand-Meaulnes*.

“Dopo quel mio primo sogno che ebbi di lui, il Ragazzo nudo coperto di sangue davanti alla chiesa che diventa un cimitero, sognai, sempre a proposito di lui (dirò come e perché), il Castello (qui è indispensabile l'iniziale maiuscola). Che la visione del Castello dovesse finire, anche in un sogno, col congiungersi alla visione del Ragazzo, questo avrei dovuto prevederlo. [...] Bene: dal luogo dove mi

---

<sup>250</sup> Fabrizio Lupo, cit., p.268-269

<sup>251</sup> *Tutta la verità*, cit., p.135

trovo, mi è concesso, nell'assoluta letizia, d'immaginare che dentro il Castello, in ogni stanza, c'è "lui" soltanto perché l'italiano non mi fornisce un pronome che sia, in modo indifferente e perfetto, maschile e femminile"<sup>252</sup>

Nel capitolo 71 si reca alla festa un nuovo personaggio, il Principe Enrico. Egli si è fatto portare su di una portantina per vedere il Ragazzo. Nel dattiloscritto originale, di cui sono conservate alcune parti nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, si scopre che inizialmente il Principe Enrico era chiamato Principe Henry. Molto probabilmente questa figura di aristocratico che inevitabilmente s'innamora del Ragazzo è modellata su quella di Lord Henry Wotton, il co-protagonista di *Il ritratto di Dorian Gray*. Infatti anche lui a suo modo è un corruttore diabolico così come lo era stato il personaggio di Oscar Wilde. È proprio il Principe Enrico (giustamente definito da Walter Siti come alter ego dell'autore) ad affermare una delle tesi principali del romanzo:

"se ci giudica, Dio ci giudica sulla base dell'amore. E l'amore [...] è molto molto al di fuori del bene e del male come li concepiscono le collettività umane! L'amore è il bene, ecco tutto; non vi è amore che non sia un bene."<sup>253</sup>

Il nobile non tarda a dare un nuovo nome a il Ragazzo:

"Il principe Enrico, con un movimento rapido della mano destra, fa girare il Ragazzo. Vuole esaminarlo di dietro come lo ha esaminato davanti. Infine se ne stacca ed è quasi con ira che gli domanda:

«Qual è il tuo nome»

«Angelo» risponde il Ragazzo

Il principe Enrico lascia passare un momento, poi con risolutezza chiama,invoca:

«Roberto!»<sup>254</sup>

Al nome di Roberto ne sussegue immediatamente un altro. Mentre si continua a discutere animatamente nella casa della Signora Carmela cercando di stabilire la vera identità di quel mistero incarnato, il Segretario Comunale sostiene che.

---

<sup>252</sup>Fabrizio Lupo, cit.,p.278

<sup>253</sup>*Ibidem*, p.288

<sup>254</sup>Fabrizio Lupo, cit., p.281

“«è lui: lui è Vanni. Vanni; si chiama Vanni; è Vanni. Confondermi non posso [...] Vi dico che lui è Vanni, è il garzone da me visto, da me notato, nella casa del contadino Simone.»

Nel capitolo 75 riappare Pierre Libert, colui che simboleggia gli amori libertini, come è facile leggere dal suo nome che si contrappone a quello di Fabrizio Lupo, che nell'Amore, e non l'amore, cerca la luce primigenia, un contatto non mediato con Dio. Proprio in questa parte del romanzo si viene a creare l'antinomia che probabilmente ha reso così sofferto il rapporto fra Coccioli e questo romanzo. L'autore in una nota condanna Pierre Libert. Se tutto è uno la pluralità di rapporti rischia di allontanare l'uomo dal Tu assoluto. Ancora una volta ci aiutano gli scarafacci dell'autore. Nel plico che contiene alcuni dei primi abbozzi di *Fabrizio Lupo* si può leggere i titoli provvisori che Coccioli aveva dato alle tre parti del romanzo:

“ Libro primo: l'Inferno.

Libro secondo: Cantata per Qualcuno

....”

È chiaro che l'autore reputa la promiscuità come una trappola, quasi una dannazione in terra. Il sesso è considerata sì, una via sacra, ma se e solo se l'oggetto del desiderio è il Tu assoluto, il Qualcuno che si può scrivere con la maiuscola. Si ricordi inoltre che la *Cantata per Qualcuno* (cap. 83-86) era il primo nucleo di *Fabrizio Lupo*, originariamente un racconto scritto nel 1947-48 per partecipare a un concorso letterario. Così dentro al romanzo si vengono a creare due posizioni opposte. Da una parte la ricerca sacra del Qualcuno nel romanzo di Fabrizio Lupo (la seconda parte), dall'altra la ricerca indiscriminata di Pierre Libert (la prima e la terza parte). Il Principe Enrico è l'ago della bilancia di questo confronto. Corruptore sì diabolico, ma anche redento dal suo desiderio di bene assoluto. In questa figura sfuggente di nobile si può vedere a chiare lettere un'antinomia non sanata. Se non vi è amore che non sia un bene (si veda l'*ex ergo* paolino posto all'inizio della seconda parte del romanzo) allora anche la posizione di Pierre Libert dovrebbe essere buona quanto quella di Fabrizio Lupo. I libertini e i cercatori di luce sono la stessa identica cosa e quindi gli altri e l'Altro andrebbero a coincidere. Coccioli è consapevole di questa ambiguità costitutiva del romanzo. A tal punto che in una nota al capitolo 75 è possibile leggere:

“Il primo elemento del dramma è che, per “gli altri” questo monsieur Pierre Libert sia un rappresentante della nostra razza. Il secondo elemento del dramma è che questo monsieur Pierre Libert si ostini a parlare di amore (e che, in linea di principio, la sua condotta possa giustificarsi, fino quasi a diventare amore, mediante le considerazioni del Principe Enrico). Chi, fra gli “altri”, avrà la buona fede di capire che il povero ragazzo non costituisce se non una situazione estrema che, infin dei conti, è un prodotto di persecuzione? E chi, fra di noi, noi della nostra razza, riuscirà a fare capire a questo monsieur Pierre Libert che l’amore non è quello di cui lui va parlando (benché, benché, benché....)”<sup>255</sup>

Questo benché ripetuto tre volte ci fa comprendere quanto l’autore, in questo passaggio del libro, sia immerso in un dilemma che lascia volutamente velato. Dio e il sesso, d’altronde, sono i *soleil noir* che illuminano di luce-buio questo complesso romanzo e l’autore indaga fra L’Altro e gli altri trovando una risposta provvisoria. Il libro propende senza dubbio per l’Altro ma non senza tentennamenti. Nella parte mediana si susseguono incontri fra il Ragazzo e il Principe Enrico che alla fine nel capitolo 128 e il 135 riassume il ponderoso nodo gordiano del romanzo: la ricerca di Dio attraverso il sesso, nella speranza che l’oggetto d’amore possa contenere in sé l’Altro:

"Ogni cosa, dunque, si riduce a un possente richiamo del sesso. [...] Più le cose si spingono verso il cielo, più le nutrice il sesso della sua sostanza. [...] Perché il sesso è un fiammifero gigante, e in tutto ciò che avvicina, purché la materia abbia capacità d’infiamarsi, provoca inimitabili falò. [...] Perché in fondo, al di là dell'apparente molteplicità, non esiste che un amore, ed è l'Amore, ed è puro. Tutto è puro per i puri."<sup>256</sup>

La frase paolina che si trova in exergo alla seconda parte del romanzo sigilla le dense pagine in cui la riflessione intorno al sole nero ha preso il sopravvento rispetto all’andamento narrativo. Non esistono più due amori, Pierre il libertino che si contrappone a Fabrizio cercatore di luce, ma esiste un solo Amore. E nonostante la discriminazione che certi amori devono subire, si spera in un futuro diverso. Nel capitolo 149 si legge infatti un racconto scritto dal Principe Enrico, il cui titolo è Storia di un Grande, dove si narra la storia fantascientifica di Antoine La Fourmi. Questo personaggio scopre che l’omosessualità (qui simboleggiata dal

---

<sup>255</sup> Fabrizio Lupo, cit., p.286

<sup>256</sup> *Ibidem*, cit., 379-382 e 393.

fatto di avere la coda) non è una malattia e che si può essere fieri di appartenere ai Caudati e addirittura, in un immaginario 1993, riesce ad ottenere che alle elezioni politiche francesi i Caudati si presentino con una lista propria e nel 2025 c'è il primo caso di un non Caudato che si sottopone a un intervento chirurgico per farsi impiantare la coda.

Dopo questa lunga digressione si ritorna finalmente alla narrazione *tout court*. Dal capitolo 151 al capitolo 200 (l'ultimo) si sviluppa una nuova "favola-evocazione". Il Ragazzo insieme ad un nuovo amico il cui nome è Dario, capo delle Frecce Nere, decidono di unire le forze per evitare il matrimonio fra un vecchio e una giovane ragazza. Anche in questo caso il Ragazzo cambia nome:

"Il Ragazzo si rivolse a Dario:

Vorrei parlarti a quattr'occhi.»

Dopo un istante di esitazione, Dario sciolse la banda. Uno dopo l'altro, disciplinati, i bambini scesero la scaletta di legno e si persero nella campagna coperta di neve.

«Rimettiamoci comodi» disse il Ragazzo all'amico (si erano alzati). «Ma devi sapere anzitutto, Dario, che il mio nome è Angelo.»

(Poco prima aveva pregato le Frecce Nere di chiamarlo Michele.)<sup>257</sup>

La ragazza, non innamorata e per giunta presa con la forza, sarebbe vittima delle brame dell'anziano sposo se i due amici non intervenissero. Arrivati al castello dove la ragazza è tenuta prigioniera, riescono a liberarla pagando un caro prezzo: Dario viene mortalmente ferito. Da qui in poi accadono altri avvenimenti. Si potrebbe continuare la nostra analisi ma credo che ciò non aggiungerebbe molto alla nostra riflessione sui nomi di *Fabrizio Lupo* nata espressamente per disvelare aspetti dell'onomastica tondelliana che altrimenti sarebbero rimasti sottaciuti. Basti riportare i due ultimi capitoli in cui si consuma l'epico finale; il Ragazzo, tornato dall'impresa che è costata la vita all'amico, varca la soglia della casa di Carmela dove ad attenderlo ci sono tutti i personaggi che ha fatto innamorare durante il romanzo. Il Ragazzo, che indossa una maschera, comincia a fare una danza con il corpo senza vita dell'amico quando, dopo aver completato la macabra coreografia, si barriera dietro a una porta. La folla vuole entrare perché ha intuito che

---

<sup>257</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p.425



il danzatore mascherato non è altri che il Ragazzo ma quest'ultimo, imperiosamente, li ammonisce: "Attendete! Non entri nessuno prima del mio segno! Io sono l'unico che abbia il diritto di dire quando è tempo di entrare !" <sup>258</sup>. E ogni personaggio, così, quasi in una preghiera corale, chiama il Ragazzo con il nome proprio che gli ha dato nel corso del romanzo.

"Tutti gridavano, tutti chiamavano ognuno nel linguaggio proprio. Dalla spalancata porta d'ingresso veniva un'aria gelida. Ma c'era sulla folla l'ardore di un sole: un sole nero? Insomma: un sole.

«Chi sei? Chi sei?»

«Aprici la porta!»

«Roberto!»

«Mio figlio Angelo!»

«Si chiama Luca!»

«Occhi ciechi»

«Il suo nome è Michele»

«Il suo nome è Piero»

«Vanni è tornato, è tornato!»

«Lo accompagna un autentico morto!»

«Lo accompagna la morte!»

«Occhi da gatto!»

«Miserere!»

«Osanna!»

«Occhi di giglio!»

«Aprici la porta!»

«Dicci chi sei!»

«Teneva la morte fra le braccia!»

«Angelo, oh figlio mio!»

«Osanna!»

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 490

«Chi sei? Chi sei?»

«Stolti! Credere davvero che la porta si aprirà»

«Miserere!»

«Un ragazzo come te, Piero, rosso di sangue! Un ragazzo come te che mangi il mio pane!»

«Roberto!»

«Angelo, oh figlio mio, Simone aiutami ch   Angelo il figlio mio!»

«Occhi da santo!»

«Michele, torna dalle Frecce Nere!»

«Osanna»

«Miserere!»

«Occhi di giglio!»

«Luca, si chiama Luca!»

«Dicci chi sei!»

«Aprici la porta!»

«Spirito di Satana!»

«Occhi ciechi!»

«Angelo di luce!»

«Macchiarti il viso di sangue!»

«Stolti! La porta non si aprir  !»

«Roberto!»

«Dicci chi sei!»

«Occhi di giglio!»

«Sfondiamo la porta!»

«Ha mantenuto la promessa: Vanni    tornato!»

«Occhi da gatto!»

«Michele luce nelle tenebre!»

«Roberto!»

«Occhi da santo!»

«Angelo figlio mio!»

«Aprici la porta!»

«Dicci chi sei!»

«Sei tu! sei tu! sei tu!»

Tumultuando davanti alla porta chiusa, tutti gridavano, ognuno «lo» chiamava col nome della propria attesa, del proprio amore.

200.

Finché non si udì, solitaria e placata, la testimonianza massima del principe Enrico:

«Chi tu sia non importa, perché ti amiamo.»<sup>259</sup>

Con questo battibecco pieno di nomi ed una porta lasciata chiusa si conclude la seconda parte di *Fabrizio Lupo*. Appare chiaro come Tondelli sia rimasto profondamente colpito dall'onomastica di quest'opera in cui, attraverso l'intricata trama, è possibile far coincidere un nome di persona qualsiasi con quello del sole nero, cioè avere un nome ontologicamente pregnante a tal punto da contenere in sé la divinità prima della separazione, parola indiana che senza mediazioni consente di ricongiungersi al totalmente Altro. Non si dimentichi, però, il doppio suicidio di cui sono protagonisti Fabrizio Lupo e Laurent nella terza parte del romanzo. Nonostante le apparizioni della divinità nominata il Ragazzo durante la seconda parte, la realtà scontornata dalla trasfigurazione mitica vede Laurent e Fabrizio Lupo abbandonati al loro dolore. Il nome dell'amato è un nome intercambiabile mentre quello dell'Altissimo è in un Altrove totalmente Altro. La preghiera che Cacciari scrive in forma di romanzo rimane disattesa. Questo tipo di onomastica è quanto di più lontano si possa immaginare da un altro autore fra i preferiti di Pier Vittorio Tondelli, ovvero Christopher Isherwood.

## 9.2 Il nulla: i nomi secondo Christopher Isherwood

La fascinazione per il pensiero orientale arriva precocemente nella vita dello scrittore correggese se è vero che già nella tesina presentata a Umberto Eco per l'esame di semiotica (anno accademico 76-77) fra i testi citati è presente un componimento del poeta taoista della dinastia T'ang Li Po. Sempre in quel perio-

---

<sup>259</sup> *Fabrizio Lupo*, cit., p.491-493

do Tondelli era avido lettore di Jack Kerouac ed è facile immaginare il giovane scrittore prima documentarsi per rendere più agevole la lettura, poi appassionarsi fino a mettere in secondo piano lo scrittore americano per privilegiare la riflessione intorno al pensiero orientale<sup>260</sup>. Il motivo che muove l'interesse di Tondelli, oltre al *modus scribendi*, è, ancora una volta, l'itinerario spirituale. Infatti, citando Allen Ginsberg, in *Un weekend postmoderno* sottolinea come "Kerouac ha cercato la santità nella scrittura"<sup>261</sup>. È questo il *leit motiv* che spinge l'Autore ad uno studio sistematico delle religioni, nel tentativo di definire una nuova ed inedita figura: quella dello scrittore mistico postmoderno.

Il Buddismo Zen<sup>262</sup> degli scrittori Beat Generation e il Vedanta applicato alla costruzione romanzesca secondo il modello di Isherwood sono influenze che si innestano nel background cristiano cattolico dello scrittore convivendo armoniosamente nelle sue opere, frutto di un illuminato e, soprattutto, meditato sincretismo. È possibile, in una certa misura, ricostruire cronologicamente alcune letture dell'autore grazie alle recensioni che scrisse nei primi anni Ottanta per *Il resto del Carlino*. Infatti fra il 1° Aprile del 1981 e il 1° Gennaio del 1982 Tondelli recensisce tre libri dedicati alle religioni orientali: Robert M. Pirsig, *Lo Zen o l'arte della manutenzione della motocicletta* (*Con Budda in motocicletta*, Aprile '81); Giorgio Bartolomei e Crescenzo Fiore, *I nuovi monaci* (*Il dio alternativo*, Giugno '81); *Lo Zen e il tiro con l'arco di Eugen Herrigel* (*Il tiro con l'arco? Quasi una filosofia*, Gennaio '82).

Nel romanzo di Pirsig (1974)<sup>263</sup> si racconta di un grande trip iniziatico, dalle pianure del Minnesota alla costa del Pacifico, dove più il centauro progredisce verso la destinazione, più si libera degli insegnamenti del pensiero filosofico occidentale. Questo viaggio *in progress*, quindi, è anche un viaggio a ritroso che consente al protagonista Fedro di partire dalla teoria della relatività per arrivare

---

<sup>260</sup>La passione per Kerouac è stata sempre costante in Tondelli: si veda, per esempio, uno scritto del 1987 in cui si fa il resoconto di un convegno sullo scrittore americano con ospiti d'eccezione quali Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti.

<sup>261</sup>P.V.T., *Opere*, Vol II, p.568. Il duo Coccioli- Isherwood avrebbe potuto agevolmente diventare un trio includendo Kerouac. Ma, nonostante la necessità di spiegare questa complessa trama religiosa sottaciuta nei libri tondelliani, questo è pur sempre uno studio sui nomi. E un'analisi preliminare ha rivelato come i due autori prescelti fossero più pertinenti per lo scopo che ci siamo prefissati. Infatti alla fine di *Camere separate* Tondelli critica bonariamente la mancanza di competenza onomastica di Kerouac: "figlio di poveri immigrati canuck, [...] avrebbe cercato le sue origini in terra bretone sbagliando completamente gli etimi e i toponimi" P.V.T., cit., *Opere*, Vol. I, p.1101

<sup>262</sup>Si parlerà approfonditamente di Buddismo Zen nel capitolo dedicato a *Rimini*.

<sup>263</sup> Il romanzo di Pirsig uscì in America nel 1974 ma la traduzione italiana è del 1981. Ciò vuol dire che Tondelli recensì il libro appena uscito.

fino ai presocratici. La perdita progressiva della razionalità scatena nel protagonista una profonda schizofrenia dove oriente e occidente si scontrano.

"È solo a questo punto, nel momento in cui il protagonista si scontra con il suo doppio, che l'esperienza culmina nel satori, cioè nell'Illuminazione, punto di arrivo della pratica del buddhismo Zen: solo ora tutto il percorso all'indietro diventa "sensato" [...] Questo discorso costituisce solo una parte del libro di Pirsig, anche se, per molti lettori, quella più accattivante proprio per la suggestione che esercita un "percorso detritico" fra i cervelli sparsi dell'Occidente"<sup>264</sup>

Dalla recensione sul libro di Pirsig sappiamo che nel 1981 Isherwood è già nello spettro d'influenze tondelliane come mediatore della cultura orientale. E soprattutto che questo tipo di cultura non deve essere osservata come fine a sé stessa ma proprio nell'attrito con il substrato occidentale dell'autore. Questo approccio sincretistico è esemplificato da una recensione dedicata al volume *I nuovi monaci* che non è stata mai ripubblicata in volume. Ciò non deve far pensare che il motivo sia semplicemente da imputare alla minore importanza rispetto alle recensioni sui libri di Pirsig ed Herrigel, ma solo perché al tempo del *Weekend postmoderno* l'autore, tornato recentemente alla religione dei suoi padri, non poteva che sentire lontani gli accenti sincretistici che dominano il pezzo.

Ne *I nuovi monaci* i due autori raccontano l'ascesa del movimento Hare Krisna in Italia anche attraverso la testimonianza di alcuni devoti. Ma quello che colpisce di più è il ricco apparato che correde i materiali dello studio di Bartolomei e Fiore, ossia due saggi introduttivi di Giovanni Jervis ed Ernesto Balducci dove si sollevano interessanti spunti di riflessione da un lato sull'Occidente Sincretico fagocitatore e accentratore di culture diverse; dall'altro su un generale ritorno o ripensamento del sacro<sup>265</sup>.

E, chiamando in causa il volume di Antonio Spadaro *Lontano dentro sé stessi* (2002) dove nell'appendice sono elencati i volumi ad argomento religioso presenti nella biblioteca privata dello scrittore, si scoprono molti titoli in cui il tema centrale è il confronto fra religioni orientali e occidentali<sup>266</sup>. Fra questi si di-

---

<sup>264</sup>P.V.T., cit., *Opere*, Vol. II, p.469-70.

<sup>265</sup>G. Bartolomei e C. Fiore, *I nuovi monaci*, con due saggi introduttivi di G. Jervis ed E. Balducci, Feltrinelli, Milano 1981

<sup>266</sup>In un appunto dell'autore datato 3 Ottobre 1991 si legge: "Prima mi interessavano i rapporti fra cristianesimo, ora sempre di più con l'ebraismo." AA. Vv.: *Panta N.9*, Bompiani, Bologna 1992, p.175.

stinguono per la loro importanza *Mistica occidentale e Mistica orientale* e *Il sacro* di Rudolf Otto. Questi due libri, definiti dallo scrittore come *fondamentali*, sono il motivo per cui ho posto l'accento sulla contrapposizione fra *Fabrizio Lupo* di Coccioli e *La violetta del Prater* di Isherwood. Infatti, se avessimo dovuto trattare i due scrittori preferiti di Tondelli, allora forse avremmo dovuto chiamare in causa *L'anonimo lombardo* di Arbasino e *In exitu* di Testori. Però il nodo gordiano metafisico che Tondelli volge nell'operazione linguistica della Fenomenologia è riscontrabile in due modi di affrontare il linguaggio opposti di cui i libri di Rudolf Otto sono i testi fondativi mentre i romanzi di Coccioli e di Isherwood rappresentano due possibili modi di applicazione: da una parte quello cattolico con influenze orientali di *Fabrizio Lupo* e quello vedico di *La violetta del Prater*. Entrambi i romanzi sono un percorso mistico in cui le ombre dei personaggi tendono verso un assoluto impossibile. Lo stesso a cui tende l'autore. Perciò sul piano fenomenico e su quello mimetico si avverte un doppio scacco che mostra come realtà e rappresentazione siano separate ma morfologicamente affini. Vediamo come.

Nel novembre 1983 e fra il novembre e il dicembre 1984 (nei mesi in cui stava completando *Rimini*) sappiamo che l'autore ha vissuto un periodo a Berlino<sup>267</sup>, città da lui fortemente amata come dimostrano molti passi dei suoi scritti, fra cui spicca *Letture Berlinesi* (1990). Durante questa permanenza l'autore si divertì a cercare i luoghi in cui aveva vissuto, molti anni prima, lo scrittore americano Christopher Isherwood. Infatti si ricordi come l'amore per Berlino e lo scrittore americano sono legati da un filo rosso:

"Berlino è una città che ho imparato ad amare (forse le città si amano quando si sedimentano nel cuore certi sentimenti e certe atmosfere legate indissolubilmente a quelle strade, a quelle piazze, a quegli odori...) anche attraverso l'opera di un autore, Christopher Isherwood."<sup>268</sup>

La visita di Tondelli potrebbe definirsi come un "sopralluogo per un racconto da scrivere". Infatti ho ragione di credere che lo scrittore correggese avesse bene in mente le parole di Isherwood che sono nell'Introduzione di *Addio a Berlino*, libro del 1935:

---

<sup>267</sup>Questo ci è noto grazie ad una lettera scritta dall'autore a due studiose tedesche che è stata pubblicata in appendice all'Opera omnia<sup>267</sup>P.V.T., cit., *Opere*, Vol. II, p.1122. Inoltre nell'intervento di P.V.T incluso in *Casa tribale* di Gian Domenico Sozzi i due concordano di essersi incontrati proprio nel Novembre '83 a Berlino. G. D. Sozzi, *Casa tribale*, Nuova Prearo Editore, Varese 1986, p.35.

<sup>268</sup>P.V.T., cit., *Opere*, Vol. II, p.1121

"Benché abbia dato il mio nome all'io narrante, i lettori non devono immaginare che queste pagine siano puramente autobiografiche, o che i personaggi siano il ritratto calunniosamente preciso di persone reali: Christopher Isherwood è solo il comodo fantoccio di un ventriloquo. [...]

settembre 1935

C.I.<sup>269</sup>

Questo uso del nome desemantizzato ma, nel contempo, ambiguamente allusivo è l'esatto opposto di quello contenuto nel Coccioli di *Fabrizio Lupo*. Che cosa c'è di più diverso fra, da una parte, nomi di persona che coincidono con quello di una divinità e, dall'altra, nomi reali che diventano falsi designando un'ombra che si muove su di un foglio stampato. Questi opposti, apparentemente inconciliabili, sono proprio quelli che Tondelli fa convivere armoniosamente in *Rimini*. Ma questo si vedrà meglio più avanti. Perché Christopher Isherwood è così tanto amato da Tondelli? È Tondelli stesso a spiegare i due motivi che soggiacciono dietro a questa adorazione in un'intervista del 1990. Il primo è di ordine stilistico:

" [...] Christopher Isherwood: di lui mi colpisce sempre il riportare argutamente e con ironia le conversazioni, i dialoghi e le chiacchiere. In questo forse Isherwood è stato lo scrittore che più ha tentato di rintracciare nell'autobiografia il motivo della propria ispirazione. Le descrizioni dei personaggi e delle città, degli amici e dei luoghi in cui visse, vengono continuamente confusi e mescolati come se i dati dell'esperienza fossero già scrittura o come se, viceversa, la scrittura fosse così fedele da trattenere in sé, ancora, la vita."<sup>270</sup>

In effetti Isherwood è l'artefice di quello che gli americani chiamano scrittura *underwritten*, cioè un *modus scribendi* senza particolari arguzie stilistiche, neutro, fluente in cui fanno capolino larghe parti conversazionali; si prenda ad esempio il fulminante incipit di *La violetta del Prater* dove si trova un Christopher Isherwood agens che stavolta risponde al telefono addentrandosi in una paradossale conversazione. Per conto della Imperial Bulldog lo scrittore sarà tenuto a curare l'adattamento cinematografico di un musical chiamato *La violetta del Prater*.

"«Parlo col signor Isherwood?».

---

<sup>269</sup>C. Isherwood, *Addio a Berlino*, Adelphi, Milano 2013, p. 9-10

<sup>270</sup>P.V.T., cit., *Opere*, Vol. II, p.1011

«In persona».

« Proprio il signor Christopher Isherwood?».

«Sì, sono io»."<sup>271</sup>

Il nome d'autore in fase incipitaria entra subito nel vivo della diegesi ottenendo uno straordinario effetto di realtà. I ventriloqui mossi dallo scrittore parlano ed è come se fossimo testimoni oculari di una conversazione telefonica più che lettori di un romanzo, una sorta di metanarrazione in cui si racconta il film nel suo farsi; quindi il focus è più sul brulichio di maestranze degli *Studios* che non all'effettiva trama - peraltro risibile - del musical dai toni mélo che Isherwood sta adattando con Friedrich Bergmann, regista scappato dall'Austria del 1933 dove le tensioni sociali lasciano presentire lo scoppio imminente di una guerra. Infatti nelle settimane della lavorazione si verifica il tragico aggravarsi della situazione europea: non molti in Inghilterra, sull'eco del processo per l'incendio del Reichstag, hanno una percezione chiara di ciò che sta succedendo, solo Friedrich avverte i segnali della catastrofe imminente che, amareggiandolo, finiscono per distrarlo dalla concentrazione sulle sue mansioni registiche. Il giovane Isherwood è proiettato improvvisamente dalla quiete della sua vita di scrittore al mirabolante mondo dell'industria cinematografica. E proprio Bergmann fa da Cicerone allo sprovveduto e giovane intellettuale inglese e snob:

" « [...] È di questo candore, di questa innocenza che ho assoluto bisogno; l'innocenza di Alëša Karamazov. Procederò a corromperla. Le insegnerò ogni cosa dal principio... Sa cos'è un film? ». Bergmann fece coppa delle mani, amorosamente, come intorno a un fiore prezioso: « Un film è una macchina infernale; una volta accesa e messa in moto gira con una dinamica irresistibile. Non può fermarsi. Non può chiedere scusa. Non può ritrattare più nulla. Non può attendere che si comprenda. Non può spiegarsi. Ma semplicemente matura verso la sua naturale esplosione. E questa esplosione noi dobbiamo prepararla, come anarchici, con la massima ingegnosa malizia... [...]»"<sup>272</sup>

Questa caduta che dal divenire quotidiano porta alla mimesi - con la conseguente costruzione di ombre che si sostituiscono ai corpi delle persone vere - ha deliziato Giorgio Manganelli che in una post-fazione presente nell'edizione Ei-

---

<sup>271</sup>C. Isherwood, *La Violetta del Prater*, Adelphi, Milano 2011, p.11

<sup>272</sup>*Ibidem*, p.37.



naudi (1988)<sup>273</sup> posseduta dallo stesso Tondelli ci svela il secondo motivo per cui lo scrittore emiliano è fan di Isherwood:

"Il lettore non incontrerà mai la Violetta del Prater; costei non è un personaggio del racconto, ma del film, vale a dire del racconto raccontato; e poi non è chiaro se sia il personaggio, il titolo, o entrambi: in ogni caso è l'ombra delle ombre. [...] il film è un gioco d'ombre con voci fittizie; non è falso, ma certamente il contrario del vero. Nel film non ci sono persone, sebbene sia laboriosamente prodotta l'illusione che tali persone esistano; a queste pseudopersona accadono pseudostorie, ma non è impossibile che queste ultime abbiano un qualche significato; forse una mentita dinamica oracolare governa i gesti e le parole di quei fantocci intoccabili; o forse la finzione oracolare è l'estrema, la più risibile delle finzioni; ma non è impossibile che, essendo tale, acquisti nuovamente un significato: dietro ai deliri può nascondersi il messaggio; la stupidità resa tale e pure significa. Il punto essenziale resta questo: la creazione di ombre; ma codesta creazione è pur sempre un gesto passionale; e il racconto tratta dei tempi e dei modi di una passionalità che in ogni caso è vincolata alle ombre. Un ironico Vedanta? È probabile."<sup>274</sup>

Christopher Isherwood interessa a Tondelli, un po' come era successo per Coccioni, non solo come scrittore *tout court*, ma soprattutto per l'itinerario spirituale. E il nome di Isherwood, infatti, è indissolubilmente legato ai Vedānta: lo scrittore americano è stato caporedattore dal 1943 al 1945 e, successivamente, membro del comitato consultivo editoriale dal 1951 al 1952 della rivista *Vedanta and the west*, pubblicazione ufficiale della Vedanta Society of Southern California. In essa erano inclusi contributi firmati dagli intellettuali più influenti dell'epoca fra cui Aldous Huxley, Gerald Heard, Alan Watts, J. Krishnamurti, W. Somerset Maugham. Isherwood scrisse di suo pugno fra il 1943 e il 1969 ben quaranta saggi<sup>275</sup>. Questo interesse dello scrittore americano, però, non si ferma alla rivista *Vedanta and west* ma ha un ruolo attivo nelle sue opere. È proprio Tondelli in un articolo<sup>276</sup> del 1988 interamente dedicato alle opere di scrittori occidentali in-

---

<sup>273</sup> Qui si fa uso di una recente edizione Adelphi (2011) che però, in tutto e per tutto, è la ristampa della edizione Einaudi del 1988 con traduzione di Giorgio Monicelli e una nota di Giorgio Manganelli usata da Tondelli. L'unica variazione è che la nota manganelliana è posta alla fine dell'opera e non, com'era in origine, all'inizio.

<sup>274</sup> G. Manganelli, *Nota*, in C. Isherwood, *La violetta del Prater*, Adelphi, Milano 2011, p. 134.

<sup>275</sup> Alcuni di questi saggi sono stati tradotti e raccolti nel volume *L'albero dei desideri*, SE Edizioni, Milano 1991.

<sup>276</sup> Nell'articolo intitolato *Romanzi indiani*, pubblicato originariamente in *Rock Star* n.99 del Dicembre 1988 e successivamente raccolto in *Un weekend postmoderno*, sono menzionati oltre a

fluenzati dalla cultura indiana, a fare il punto della situazione intorno agli sviluppi formali che questo avvicinamento alle pratiche mistiche orientali implicò nella carriera scrittoria di Isherwood:

"In *Incontro al fiume* (Guanda) Christopher Isherwood ambienta nel Gange la cerimonia rituale che trasformerà un inglese sradicato e vagabondo in uno Swami. Il tema è quello dello scontro fra Oriente e Occidente simbolizzato dai due fratelli protagonisti: Patrick, realizzato, per così dire, nel contingente (con moglie, figli e un amante maschio); Oliver che cerca nella rinuncia e nella spiritualità le ragioni della vita. Forse non è il miglior romanzo di Isherwood, cui difetta la virtù della profondità, ma certo è quello che più da vicino ne esplora la fascinazione indù (a parte il secondo volume del diario in cui racconta del suo guru Swami Prabhavananda nella California degli anni quaranta e cinquanta)."<sup>277</sup>

La mancanza di profondità che Tondelli denuncia nei confronti di *Incontro al fiume* (forse l'unica critica che abbia mai mosso verso l'opera dell'amatissimo Isherwood) sembra essere controbilanciata proprio da *La violetta del Prater*. Lo si evince da una recensione poi confluita in *Un weekend postmoderno* che lo scrittore di Correggio dedicò al romanzo di Isherwood appena tre mesi dopo aver trattato di *Romanzi indiani*. È lo stesso Tondelli a mettere in relazione il diario *Il mio guru e il suo discepolo* con *La violetta del Prater*:

"Nel maggio del 1943 lo scrittore inglese Christopher Isherwood, ormai naturalizzato americano, annota nel suo diario il progetto di "un romanzo che racconti le imprese di un film diretto da Berthold Viertel, in Inghilterra, durante gli anni 1933-34". Al momento non ha che il titolo *La Violetta del Prater* e tre pagine "molto promettenti". Sempre dal suo diario *My Guru and his Disciple*<sup>278</sup> apprendiamo che il 25 novembre del 1944 il lavoro è terminato [...] Queste note sono interessanti non solo perché ci danno i tempi reali di scrittura di Isherwood - una scrittura che solo apparentemente recepiamo come banale e leggera, quando invece è frutto di successive messe a punto: due anni per licenziare questo racconto

---

Christopher Isherwood anche Edward M. Forster (*Passaggio in India*), Guido Gozzano (*Verso la cuna del mondo*), Herman Hesse (*Siddharta* e *Dall'India*), J.R. Ackerley (*Festa indù*), Allen Ginsberg (*Diario Indiano*), Pier Paolo Pasolini (*L'odore dell'India*), Antonio Tabucchi (*Notturmo indiano*).

<sup>277</sup>P.V.T., cit., *Opere*, Vol II, p.900. Il testo a cui allude Tondelli alla fine del brano è *My Guru and his Disciple*.

<sup>278</sup>Quando Tondelli cita direttamente in inglese i testi di Isherwood vuol dire che nel momento in cui scrive non è ancora presente un'edizione italiana. Infatti *My Guru and his Disciple* uscì per Garzanti solo nell'Agosto del 1989 con il titolo *Il mio guru*.

lungo sono effettivamente tanti - ma anche perché collocano il testo esattamente negli anni in cui Isherwood traduceva, in California, il *Bhagavadgita* e i testi sacri vedici e, sotto la guida del guru Swami Prabhavananda, affrontava una esperienza di meditazione e di misticismo che gran parte avrà nei romanzi successivi"<sup>279</sup>

Il titolo della recensione è *Romanzo per clarinetto e orchestra*; un omaggio alla succitata prefazione di Manganelli dove si decantano le doti del romanzo definito come un ironico Vedanta. Tondelli elogia lo scrittore del Gruppo 63 perché ha centrato un parallelo, quello fra i Vedanta e *La Violetta del Prater*, che lo stesso scrittore di Correggio aveva certamente notato, rimanendone colpito, durante i suoi studi intorno all'opera di Isherwood.

"La nuova edizione, che l'editore Einaudi ripropone nella traduzione che mi sembra riveduta e addirittura "aggiunta" rispetto a quella mondadoriana<sup>280</sup> dello stesso Giorgio Monicelli, si avvale di una squisita prefazione di Giorgio Manganelli che dice, nella prima parte, meraviglie: "Se Isherwood scrivesse musica la sua predilezione - ha qualcosa di infantile - andrebbe ai fiati: romanzi per oboe, clarinetto, per corno di bassetto. Il corno di bassetto è aereo di quella ariosità serale e boschiva che s'accompagna a una solitudine insieme pittoresca e irreparabile".<sup>281</sup>

Ciò può e deve lasciare stupiti perché, eccetto la stima incondizionata verso Arbasino, i rapporti fra Tondelli e gli esponenti del Gruppo 63 non sono mai stati idilliaci. Si legga per esempio *Quel bisogno di poesia*, un articolo pubblicato da Tondelli su *L'Espresso* del 30 Giugno 1985<sup>282</sup>, dove si attacca aspramente le Neoavanguardie o anche le parole roventi di Alfredo Giuliani a *Camere separate* dove quella che dovrebbe essere una recensione si trasforma in un attacco personale. In *Post Pao Pao* del 1983 si comprende il perché di questo astio reciproco che nasce da una visione opposta di concepire e fare letteratura:

"Il senso di un romanzo non è rintracciabile nell'orizzonte della contemporaneità, ma solo nel taglio diacronico che attraversa e infila i vari sensi stratificati o sedimentati nel corso del tempo. [...] Allora qualcun altro, ben più saggio dei nostri contemporanei, arriverà al "senso" e dirà se quel romanzo era [...] o se in-

---

<sup>279</sup> P.V.T., cit., *Opere*, Vol II, p.905.

<sup>280</sup> Qui Tondelli si riferisce all'edizione Mondadori-De Agostini del 1987.

<sup>281</sup> P.V.T., *Opere*, Vol II, p.905-906.

<sup>282</sup> "La poesia colta entrava con l'esperienza della neo-avanguardia nelle secche dell'incomunicabilità rinunciando alla produzione di significati "poetici" ( e spezza e distruggi oggi, annulla e azzera domani, cosa rimarrà?)." P.V.T., *Quel bisogno di poesia*, *L'espresso*, 30 Giugno 1985

vece altro non era che un gioco combinatorio, un romanzo che nulla ha tolto alla letteratura e al mondo (nel senso di ciò che scrive Peter Handke: "Io lavoro al mistero del mondo")."<sup>283</sup>

Tondelli vuol essere un autore che non si abbandona alle consuetudini letterarie rifuggendo dai giochi combinatori che nella sua epoca andavano per la maggiore. La frase di Peter Handke "Io lavoro al mistero del mondo"<sup>284</sup> diventa una deflagrante dichiarazione di poetica se pensiamo che fu scritta nell'83, l'anno di *Palomar* di Calvino e *Lo stadio di Wimbledon* di Del Giudice. In effetti, però, c'è un passaggio della riflessione di Giorgio Manganelli che viene contestato con forza da Pier Vittorio Tondelli.

"Ma Manganelli ritiene che questo sia un libro d'ombre e da un punto di vista "vedico" ha pienamente ragione. Forse però l'ombra in Isherwood ha sempre i contorni deliziosamente calligrafici, sentimentalmente evocativi di personaggi e situazioni reali visti attraverso il ricordo di un'ombra insomma non cupa, ma rilucente [...]"<sup>285</sup>

Credo che un passo del genere possa quanto meno suonare criptico: che cosa sta dicendo Tondelli? E perché, nonostante l'apprezzamento nei confronti delle parole di Manganelli, si cambia d'improvviso tono sottolineando qualcosa che certo non è immediatamente intellegibile. I personaggi sono incarnazioni o ombre? La risposta che Tondelli dà sincretisticamente a questa domanda è: ombre sì, concordando con Manganelli, ma ombre di luce. Ora, quando si parla di ombre di luce credo che Tondelli si riferisca, in particolare, a questa scena del romanzo di Isherwood in cui si racconta lo sforzo registico di Friedrich Bergmann:

"Lo osservo durante tutta la ripresa. Non è necessario guardare la scena: ogni particolare si riflette sul volto. Non distoglie mai, neppure per una frazione di secondo, lo sguardo dagli attori. Sembra controllarne ogni gesto, ogni intonazione, ogni sfumatura d'espressione con un puro sforzo di volontà magnetica. Le sue

---

<sup>283</sup>*Ibidem*, p.784.

<sup>284</sup> Questa frase dello scrittore austriaco viene citata da Tondelli in uno scritto che significativamente s'intitola *Post-Pao Pao*. "Quando Peter Handke scrive: "Io lavoro al mistero del mondo", credo produca un'emozionante indicazione di poetica: bisogna lavorare, bisogna scrivere, bisogna pensare; ma non per un fine, quanto per sentirsi inseriti in una collettività che abbraccia il primo e l'ultimo uomo che apparirà sulla Terra". P.V.T., *Opere*, Vol II, p.783-784. In questo testo, coevo a *L'attraversamento dell'addio*, lo scrittore rivendica un nuovo posto nel mondo: non più solo cantore di una generazione ma essere umano che, attraverso il gesto di scrivere, tenta di contribuire concretamente al destino della propria specie producendo un'opera d'arte che superi la prova del tempo fino a quando ci sarà il tempo.

<sup>285</sup>P.V.T., *Opere*, Vol. II, p.906.

labbra si muovono, il suo volto si distende e si contrae, il corpo si sporge in avanti, si ritira sulla sedia, le mani si alzano e ricadono a segnare ogni fase dell'azione. Ora egli induce Toni ad allontanarsi dalla finestra, ora la mette in guardia contro ogni precipitazione, ora incoraggia il padre o esige più espressività o teme che la pausa non venga notata, ora è entusiasta del ritmo dell'azione, ora è nuovamente in ansia o è davvero angosciato, ora è tranquillo, o ancora preoccupato, o commosso, o compiaciuto, o cauto, o contrariato, o divertito. La concentrazione di Bergmann è meravigliosa nella sua unità di intenti. È l'atto della creazione"<sup>286</sup>

In questo *atto della creazione* l'autore diventa un Dio minore che si distribuisce per emanazione negli attori e addetti ai lavori che dirige dall'alto di un'occulta regia. In *Il mio guru* si scoprono le motivazioni profonde che muovono questo modo isherwoodiano di riferirsi *alla creazione* di cui *La violetta del Prater* diventa la fedele messa in pratica. Nella parte centrale del diario romanzato<sup>287</sup> Christopher Isherwood è in procinto di prendere i voti come monaco di Ramakrishna. Però alcuni rapporti occasionali e la relazione con Alfred<sup>288</sup> rompono il suo voto di castità e lo inducono ad allontanarsi da questo proposito. Dietro questa scelta, curiosamente, c'è una motivazione anche di ordine onomastico, relativa non solo ai nomi *tout court* ma anche all'atto di nomina in sé per sé. Poche pagine prima di fare il gran rifiuto si legge di una colazione che Isherwood ha con il regista Berthold Viertel, cioè il *vero* Friedrich Bergmann:

"In una serata meravigliosa, Berthold mi ha letto ad alta voce alcune poesie in tedesco, tra cui quelle di Hölderlin, il mio preferito. Eravamo commossi tutti e due fino alle lacrime. Ho capito che stava tentando di ristabilire quel ruolo di mentore che aveva assunto già dieci anni prima, quando lavoravamo insieme al film. In questo ruolo, continuava a lanciare attacchi indiretti alla vita monastica. Io non reagivo, non avrei mai potuto litigare ancora con lui perché, ora che era diventato un personaggio di *La violetta del Prater*, era privilegiato e, in un certo sen-

---

<sup>286</sup>C.Isherwood, *La violetta del Prater*, cit., p.83.

<sup>287</sup>*Il mio guru* è essenzialmente il racconto dei rapporti fra il guru Swami Prabhavananda e il discepolo Christopher Isherwood. Nel corpo del testo in un carattere tipografico di piccolo formato sono riportati passi originali dal diario tenuto da Isherwood all'epoca dei fatti mentre in un carattere di maggior formato l'autore col senno di poi glossa gli avvenimenti e ragiona intorno a essi.

<sup>288</sup>Alfred è apparentemente l'unico nome fittizio che Isherwood utilizza in *Il mio guru* per designare questo splendido ragazzo di cui s'invaghisce: "lo chiamerò Alfred, perché trovo questo nome stranamente poco romantico e asessuale: una bellezza come la sua ha bisogno di qualcosa che lo faccia risaltare." *Il mio guru*, cit., p.130. Le implicazioni di questa scelta sono forti perché, probabilmente, non è una scelta dettata dal bisogno di celare l'identità del ragazzo, quanto dal fatto che Alfred è già nella realtà una figura mitica della cosmogonia di Isherwood. Alfred così si può affiancare senza ombra di dubbio a Dorian Gray di Wilde, a Tazio di Mann o ad Aelfred di Tondelli.

so, una mia creatura. Anche se lui non lo sapeva ancora."<sup>289</sup>

Nel momento in cui Berthold Viertel si trasforma in Friederich Bergmann diventa una creatura di Christopher Isherwood. Perciò abbandonare il proprio nome, per lo scrittore Christopher Isherwood significa abdicare alla propria potenza creaturale. Là dove sono io il nominato, non posso più nominare. Da creatore divento il creato. Si veda per esempio questa guerra del nome fra lo swami e lo scrittore che inizia quando Mr.Isherwood decide di indossare la tonaca:

"Come riconoscimento della mia mutata condizione, aveva cessato di chiamarmi «Mr. Isherwood», e cominciato a chiamarmi Chris, che pronunciava «Kriis» (Nel mio diario, lo ricambiai chiamandolo Swami, come fosse il suo nome, anziché lo swami, e così farò qui.)"<sup>290</sup>

È Ramakrishna a essere l'autore di me, nel momento in cui io accetto un nuovo nome sanscrito. Questo sembra affermare Isherwood in uno dei brani più significativi, a livello onomastico, della sua produzione:

*"17 aprile. [...] Tempeste di risentimento [...] contro l'eventualità che mi sia imposto un nome sanscrito. Straordinaria la violenza con cui reagisco a tutto ciò, eppure so bene che Swami non insisterebbe affatto se sapesse che ciò mi dà realmente fastidio.*

(Per me, il nome «Christopher Isherwood»era molto di più del mio nome: era la parola in codice della mia identità di scrittore, la formula per l'essenza del mio potere artistico. E quindi l'imposizione di un altro nome sarebbe stato come un maleficio, un interferire con la mia identità, un diminuire il mio potere... Come tutte le spiegazioni realistiche di qualcosa di magico, anche questa può sembrare ridicola, naturalmente. Come lo è, senza dubbio, il motivo per cui rifiutai di accettarlo a quel tempo, e rimasi sconcertato dalla violenza della mia reazione, che definii «straordinaria».)

«Deciso» di non farmi monaco e di comunicarlo domani a Swami [...]"<sup>291</sup>

Non può che lasciare impressionati la straordinaria violenza con cui Isherwood reagisce all'eventualità di perdere il proprio nome. È evidente come Isherwood necessiti di confrontarsi con la religione ma è pur sempre soprattutto uno scrittore. Comunque la polarità monaco e la polarità scrittore, pur essendo *camere*

---

<sup>289</sup> *Il mio guru*, cit., p.113.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>291</sup> *Il mio guru*, cit., p.131.

*separate*, sono legate da un rapporto di necessarietà e interdipendenza. È proprio nella tensione fra le strategie mistiche per arrivare a Dio come uomo e l'essere un Dio in minore come creatore di universi romanzeschi che si giocano le sorti di Christopher Isherwood. Una situazione che sembra essere affine a quella che stava vivendo Pier Vittorio Tondelli. Così lo scintillio di Rimini o Hollywood si nutre delle speculazioni sul *Bhagavad Gita*. E viceversa, in un connubio all'insegna della pienezza che, almeno in apparenza, può sembrare contraddittorio.

Il rapporto magico fra autore e nome, denso di implicazioni dove ricerca di Dio e ricerca del sé sono strade che corrono parallele, doveva essere certo un aspetto a cui Tondelli teneva molto se è vero che l'epigrafe di un articolo del 1987<sup>292</sup> su Kerouac tratta da *Satori a Parigi* ( in assoluto uno dei testi di Kerouac che prediligeva) è questa:

"Ero venuto in Francia e in Bretagna per conoscere questo mio nome vecchio di tremila anni e rimasto immutato in tutto questo tempo, perché chi mai cambierebbe un nome che significa Casa (Ker) nel Campo (Ouac)?"<sup>293</sup>

Ma ritornando ad Isherwood e ai voti alla fine non presi, è altresì da notare come fare parte di una religione fissa e vincolante, essendone ministro e predicatore, non consentirebbe più di cortocircuitare liberamente le strategie mistiche che permettono di costruire universi di parole. Se quella tensione venisse meno, forse verrebbe meno anche la volontà di scrivere. Perciò è necessaria, seguendo l'esempio di Isherwood, almeno in questa fase della riflessione tondelliana, una comunione fra il sacro e l'irrealtà realizzata e resa visibile del cinematografo. Se in *Il mio guru* lo Swami vuole conoscere Greta Garbo e, per intercessione di Salka Viertel, riesce nel suo intento, questa comunione non è poi così impossibile. Così, magari, il nome d'autore può essere declinazione del nome di Dio, dove i monaci dell'altare di Hollywood sono gli sceneggiatori.

"Quando ho scritto il frontespizio di Patanjali, questa mattina, attribuendolo a «Swami Prabhavananda e Christopher Isherwood» Swami ha obiettato: «Perché scrivere e, Chris? Questo ci separa.»"<sup>294</sup>

Tondelli reputa, quindi, che il legame fra il Vedanta e *La violetta del Pra-*

---

<sup>292</sup>P.V.T., *Anche lei è un Kerouac*, *La dolce vita* N.3, Dicembre 1987. L'articolo è stato successivamente incluso in *L'abbandono* e nelle *Opere*.

<sup>293</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.1103.

<sup>294</sup>*Il mio guru*, cit., p.169.

ter sia ampiamente giustificato ma non creando una rispondenza troppo vincolante fra i due testi. In *Il mio guru*, dove si può leggere il *making of* del racconto breve di Isherwood, si ha davanti un quadro molto più complesso e sfaccettato dove il Vedanta è solo uno degli attori in gioco. Perciò ci sono due sfere sacre e interdipendenti con cui confrontarsi: da una parte lo scintillio *glamour* Hollywoodiano mentre dall'altra gli insegnamenti di un testo sacro indiano scritto nel III secolo a.c.. Questo non deve stupire se si pensa che *Piccolo Karma* (1987) di Carlo Coccioli, diario di una profonda crisi religiosa e umana, si risolve quando lo scrittore fa visita a Disneyland, rimanendo stupito dal fatto che il teologo demiurgo Walt Disney sia riuscito a creare un mondo in cui i sogni diventano realtà.

"Ieri, nel Magic World, i libri di racconti "diventavano veri": questa la formula usata. Ma c'era di più. Il gioco si trasformava in qualcosa di superiore al gioco. Mi sono sentito salire o scendere?, a livelli che senza vergogna definirei mistici."<sup>295</sup>

Questa riflessione di Coccioli si allinea ad una frase che è in assoluto il cuore pulsante di *Il mio guru*:

"Vivere questa sintesi tra Oriente e Occidente, è la più preziosa opera di pioniere che riesca a immaginare, non importa chi l'approva e chi no."<sup>296</sup>

Christopher Isherwood, infatti, era nato in una comunità protestante e riaffiora, durante *Il mio guru*, questa esperienza religiosa precedente al suo interesse per il Vedanta. Questo fa riflettere su quanto Tondelli, di estrazione cattolica ed ex studente del Dams, volesse seguire questo esempio pionieristico attraverso una scrittura sacra e cinematografica che riuscisse a far cortocircuitare mistica orientale e mistica occidentale. A costo di essere sincretisti o semplicemente *apolidi*, in un continuo slegarsi da Dio per creare e, poi, successivamente, tornare a Dio in un continuo atto di amore ed elevazione spirituale. Questo sentimento è ben descritto da Coccioli che, partendo da una frase contenuta in *Rimini*, riflette sul difficile rapporto fra Dio, autore e creazione letteraria:

"Ci hanno definito gli sradicati per definizione. Traduco dall'italiano una frase di Tondelli. Quello che fa di noi dei senza patria è l'inquietudine di amare Dio". Ma Tondelli nel testo italiano non impiega la parola: "senza patria", dice

---

<sup>295</sup> *Piccolo karma*, cit., p. 249

<sup>296</sup> *Il mio guru*, cit., p.111.



meglio: "apolidi", quanti non hanno una loro polis, una città mentale della quale si sentono cittadini. Aggiunge lo scrittore emiliano, intorno al quale ora in Italia si va creando un mito, che per Coccioli esiste tra gli esseri umani una distinzione essenziale: da un lato gli animi religiosi, dall'altro coloro che religiosi non sono. Però a questo punto io, Coccioli, domando: Cos'è l'uomo religioso? Forse quello che crede in un Dio e segue i suoi precetti e i suoi riti? Non sono tanto sicuro io, Coccioli, di ciò: per me l'uomo religioso è soprattutto colui che soffre dell'essere stato "legato" (a qualcosa o a qualcuno) - "religione" viene da "legare" - e ora patisce il dolore del doversi slegare." <sup>297</sup>

### **9.3 Da Dio all'uomo come dal creatore al demiurgo: fra Tondelli e Manganelli**

Il rapporto fra Tondelli e Manganelli merita di essere ulteriormente approfondito. Che cosa può unire le discese agli inferi e le *nuvole uranie* di Manganelli con il sentimento della pagina e la scrittura generazionale di Tondelli? La differenza è evidente e non credo abbisogni di essere sviluppata. Ma questi due scrittori, per contro, sono più vicini di quanto si possa credere. Basti dire che nel 1990 Tondelli voleva coinvolgere l'autore di *Centuria* in un progetto per il mensile *Chorus* poi non realizzato:

"d) Biblioteca - Letteratura - Le librerie, la biblioteca, l'ordine, il disordine di scrittori come Manganelli, Arbasino, Moravia. Un ritratto di un autore attraverso la sua biblioteca. Un modo per parlare di letteratura raccontando di libri e di carta." <sup>298</sup>

Giorgio Manganelli muore nel 1990, Pier Vittorio Tondelli nel 1991. Chi recita l'omelia funebre in ambo i casi è lo stesso parroco: Pierre Riches. Infatti Riches è stato il padre spirituale di entrambi gli scrittori. La biografia di questo Padre *sui generis* merita di essere brevemente riassunta perché ha un background non ordinario: nato ad Alessandria d'Egitto nel 1927 da famiglia ebrea, si converte al Cristianesimo all'età di ventitré anni. Allievo di Wittgenstein a Cambridge, ha insegnato teologia e filosofia in varie università, dagli Stati Uniti al Pakistan. Alla carriera accademica ha affiancato la vocazione religiosa: divenuto sacerdote è stato l'esperto del cardinale Tisserant prendendo parte al Concilio Vaticano II. Du-

---

<sup>297</sup> A.a.V.v., *Caro Pier.. I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, a cura di Enos Rota, Selene Edizioni, Milano 2002, p.11-12. La frase di Tondelli che Coccioli cita è tratta da *Rimini*.

<sup>298</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.1043.

rante la sua vita è stato amico e consigliere spirituale di numerosi artisti e filosofi fra cui: Hannah Arendt, Jackson Pollock, Marguerite Duras, Elias Canetti, Elsa Morante, Norman Mailer, Iris Murdoch, Luigi Ontani e Lou Reed. Tondelli trovò in Pierre Riches, oltre che un confidente, anche un valente interlocutore a cui sottoporre le sue riflessioni letterarie. Sappiamo che Riches era solito criticare la preparazione teologica dei suoi amici artisti. Così fece con Tondelli consigliandogli la lettura di uno dei suoi libri<sup>299</sup>: *Note per ignoranti colti* (1982). Nel libro, che è presente nella biblioteca dello scrittore, si fa un'ampia riflessione non limitata alla tradizione religiosa occidentale ma anche a quella orientale. La prefazione è di Giorgio Manganelli il quale, nel fare chiarezza intorno ai presupposti da cui nasce il libro di Riches, finisce per scrivere una dichiarazione di poetica per interposta persona. Infatti nella prefazione a *Note di catechismo per ignoranti colti* (1982) si legge questo:

"Una affermazione come «Dio esiste» non mi dice nulla, se ne sta inerte come una disposizione legale; ma la proposizione «Dio non esiste», che è l'affermazione di una negazione, mi tocca perché, al di là dell'enunciato, avverto qualcosa che chiamerei un gesto linguistico. [...] Dio, il cui modo di esistenza ci è inaccessibile, sia, dal punto di vista intellettuale, inesistente, ma esistente affettivamente; donde quella conoscenza nelle tenebre, malgrado le tenebre e in forza delle tenebre [...] Il *tao-te-ching*, uno dei libri senza fondo della storia scritta dell'uomo, sfiora ciò che non può essere toccato, parla del silenzio, e pone al centro un inafferrabile, inabitabile, insieme distaccato e amoroso altrove. [...] e il cristiano riconosce da sempre il suo volto, i suoi gesti, nella Via che non ha nome."<sup>300</sup>

Il distaccato e amoroso altrove a cui l'opera di Tondelli tende è teorizzato proprio da questo brano di Manganelli. Entrambi gli scrittori credono fermamente che il testo sia uno spazio popolato da ombre perché entrambi credono in una "teoria della caduta" del linguaggio; una teoria a cui lo stesso Riches fornisce le basi teoriche diventandone l'inconsapevole ideologo. Si veda il capitolo 7e delle *Note di catechismo* dove si legge che *Dio è incatturabile*:

" [...] con il termine «Dio» significhiamo appunto un essere che trascende

---

<sup>299</sup>Nella folta bibliografia del filosofo e teologo francese è almeno necessario citare oltre alle *Note*: *La leggerezza della croce* (Leonardo, Milano 1988); *La fede è un bagaglio lieve* (Sperling & Kupfer, Milano 1992); *Pietro* (Gallucci, Roma 2004).

<sup>300</sup>G. Manganelli, *Introduzione* in P. Riches, *Note di catechismo per ignoranti colti*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1982, p.8-9.

la natura umana e che è la ragione e la fonte dell'universo. [...] Però se uno vuole parlare in termini umani e perciò usando le parole buono, intelligente, ecc. Ma rimanga acquisito che *tutto* ciò che si dice di Dio è inadeguato e al limite falso. Dio se esiste, è di per se stesso misterioso ed inconoscibile. Non si può sperare di capirlo, di «catturarlo», di «possederlo». Questo atteggiamento va presupposto in qualsiasi discorso religioso. Anche se tante volte sembra che qualcuno affermi con certezza o formuli definizioni, il presupposto è *sempre*<sup>301</sup> che ogni discorso su Dio è inadeguato"<sup>302</sup>

Queste parole sono perfettamente in linea con quanto ritenuto da Manganelli che indossa i panni del demiurgo in *paludi definitive* o *reportage dall'inferno*<sup>303</sup>. Se un discorso su Dio è impossibile allora i romanzi saranno popolati da ombre separate, proiezioni claustrofobiche e autoriflessive dell'io luogo. Invece Tondelli ha un altro modo di intendere il concetto di ombra pur essendo concorde con Riches: attraverso la cosmogonia della scrittura, forse, si può arrivare al Satori, un'illuminazione dove il soffio divino si distribuisce nel corpo vivente di un nulla, la letteratura. che è pienezza e non vuoto. Così, allora, si può arrivare alle "ombre di luce" che tanto hanno colpito Tondelli nella scena dell'atto di creazione de *La violetta del Prater*. Se Friedrich Bergmann si afferma per emanazione nei suoi personaggi, allora perché non può farlo Pier Vittorio Tondelli in un suo romanzo? Ancora una volta le parole di Riches risultano chiarificatrici:

"Nella Bibbia è rivelato l'Essere contrapposti agli esseri: fra i due c'è una frattura incolmabile. Dio è il «totalmente altro», per citare Rudolph Otto. [...] Nell'uso corrente e teologico della parola «creare», Dio non può creare un altro Dio; se crea, non può che creare qualche cosa che sia «meno» di lui, cioè una creatura."<sup>304</sup>

Così nei passaggi che vanno da Dio all'uomo e dall'uomo ai personaggi va perdendosi sempre di più quell'emanazione primigenia e divina. Però nelle ombre di luce<sup>305</sup> può ritrovarsi la rivelazione, un modo per avvicinarsi a Dio nel brulichio

---

<sup>301</sup> I corsivi sono di Riches.

<sup>302</sup> P. Riches, cit., p.29-30.

<sup>303</sup> Ovviamente alludo a due opere di Manganelli, *Dall'inferno* (Rizzoli, 1985) e *La palude definitiva* ( Adelphi, 1991).

<sup>304</sup> *Ibidem*

<sup>305</sup> Lo scontro di poetiche fra Manganelli e Tondelli si potrebbe riassumere così: Per Manganelli i nomi sono solo una funzione testuale che sottolinea l'impotenza creativa del demiurgo-scrittore, mentre per Tondelli i nomi sono ombre di luce, prova concreta della creazione di secondo livello attuata dall'autore e che va ad iscriversi nell'universo creato. Per un esempio concreto di cosa in-

della creazione di un falso. Questo è il percorso mistico del "sentimento della pagina" tondelliano: trovare indizi di infinito, di una presenza, di un potere amico, di un creatore, *là dove Tu non sei*, ovvero nell'abbassamento creaturale del linguaggio. Così il romanzo diventa una preghiera ad un Amato che immancabilmente non risponderà. Non stupisce, quindi, la passione per il libro di Roland Barthes *Frammenti di un discorso amoroso*. Infatti il libro del filosofo francese non a caso diventa proprio in quel fatidico 1984 il preferito in assoluto di Tondelli<sup>306</sup>, diventando un breviario che consente di approssimarsi per via linguistica alla rivelazione. L'unico modo, quindi, per superare l'assenza di Dio che è insita per costituzione nel linguaggio "creaturale" è arrivare *affettivamente* al modo di esistenza di Dio. Se il romanzo è, come sostiene Isherwood, una macchina infernale allora l'ascesi avverrà per vie mistiche, ossia contemplando la dimensione del sacro attraverso un'esperienza diretta, al di là del pensiero logico-discorsivo e quindi difficilmente comunicabile. Così è necessario riuscire a trascendere la struttura linguistica e romanzesca trovando nuove soluzioni che consentano la *visio* in un prodotto razionale dell'intelletto umano che, quindi, deve necessariamente innestarsi di squarci irrazionali. Ma in quale modo? Come è possibile riuscire in questo arduo compito contrapponendosi al gioco combinatorio postmoderno?

Nel marzo del 1984 presso una piccola casa editrice di provincia viene pubblicato un libro di poesia di un esordiente, nativo di Correggio. Il suo nome è Agostino Gandolfi ed ha quarantacinque anni. Non si tratta di un poeta dilettante ma di un intellettuale con solida preparazione accademica laureato a Bologna in Lingue e Letterature straniere e che per anni, oltre all'insegnamento, ha tradotto classici della poesia soprattutto di lingua inglese: soprattutto Emily Dickinson e poi Keats, Coleridge, Baudelaire, Verlaine, Goethe, Trakl. Il libro di esordio si chiama *La notte alta* e la prefazione è firmata dal conterraneo Pier Vittorio Tondelli. Non ci è dato sapere, purtroppo, come si sono incontrati i due scrittori. È facile pensare ad un incontro quasi "forzato" in un borgo piccolo e accogliente dove tutti si conoscono. Certo è che in questo momento la vita di Gandolfi e Tondelli si incrocia e sono afflitti dagli stessi problemi: entrambi vogliono affrontare l'assenza di Dio nel linguaggio e porvi rimedio. Infatti nel libro di Gandolfi, oltre alla prefazione di Tondelli che, come vedremo, assurge ad una vera e propria dichiarazione di poetica per quest'ultimo, c'è alla fine del libro un saggio sul *Tradurre po-*

---

tende per ombre di luce Tondelli si veda la complessa architettura in cui sono immersi i personaggi di *Rimini*.

<sup>306</sup> Si veda P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.802-804.

*esia* firmato dal poeta stesso. Forse sarebbe stato più esatto se il titolo fosse stato *Tradurre Dio*. Ecco le parole di Gandolfi, dove si chiama in causa una parte del componimento montaliano *Notizie dall'Amiata* (1938):

"La stretta associazione che esiste tra lingua e pensiero è quanto mai vera per il linguaggio poetico: a tal punto che, a rigore, una poesia non può essere tradotta in un'altra lingua, pena il dissolversi del senso poetico stesso. Una poesia ben riuscita, cioè perfetta, è un *unicum* nella sua totalità: è una composizione dove tutti gli elementi costitutivi si toccano o si contrappongono a vicenda secondo mille modalità, sia esteriori che interiori, sia superficiali che profonde. Se, a mo' di esempio, esaminiamo la terza parte della poesia di Montale *Notizie dall'Amiata*...

Questa *rissa cristiana* che non ha  
se non *parole d'ombra*<sup>307</sup> e di lamento  
che ti porta di me? Meno di quanto  
t'ha rapito la gora che s'interra  
dolce nella sua chiusa di cemento.  
Una ruota di mola, un vecchio tronco,  
confini ultimi del mondo. Si disfà  
un cumulo di strame: e tardi usciti  
a unire la veglia al tuo profondo  
sonno che li riceve, i porcospini  
s'abbeverano a un filo di pietà

...ci accorgiamo che il discorso desolato del poeta, sottomesso alla distruttiva e quasi annientante incombenza della guerra, è pervaso dal tono di quasi ormai realizzata 'cosificazione' del mondo degli uomini e che il suo messaggio di speranza è demandato a una terza persona, che non è neppure umana: gli innocenti porcospini.<sup>308</sup>

Gli innocenti porcospini sono la speranza del linguaggio contro la reifica-

---

<sup>307</sup> I corsivi sono miei.

<sup>308</sup> A. Gandolfi, *La notte alta*, Tipo Lito F.G.T., Correggio 1984, p.117.

zione del mondo. Può quindi il linguaggio farsi carico delle sorti dell'umanità nonostante questa rissa cristiana non abbia che parole d'ombra. Nonostante l'assenza di Dio nel linguaggio, allora, si può attraverso di esso innescare un processo di anamnesi che dal mondo fenomenico consente di riscoprire quelle idee eterne che sono causa e origine del mondo. Però non si può andare oltre. Dio è obiettivo desiderato e amatissimo ma comunque precluso. Tradurre *alla lettera* è impossibile:

" [...] Ciò che si è detto basta a rendersi conto di come tutto nella poesia si attragga e si respinga per formare come un organismo vivente, dove le correlazioni di suono, di ritmo, di rima, di sintassi, di accentuazione, di moto, di stasi, perfino di silenzio, non sono mai causali, ma strutturalmente necessarie. [...] il solo pensare di tradurre in un'altra lingua questi 11 versi sembra appartenere al mondo dell'assurdo. Eppure, se si fanno le debite precisazioni, assurdo non è; o per lo meno, è assurdo che questo compito lo possa svolgere un buon linguista. A mio avviso, un poeta lo può; purché egli sia un buon linguista, purché si conceda tutte quelle libertà che la sua sensibilità riterrà opportuno usare e purché abbia tanta umiltà da essere consapevole che l'altezza dell'originale è quasi sempre irraggiungibile"<sup>309</sup>

Se, quindi, la poesia può essere "come un organismo vivente", allora, ibridandosi con essa, la macchina infernale del romanzo può tentare una difficoltosa ascesi e assurgere a macchina "creaturale" che tende al divino. E, infatti, non stupisce notare come Tondelli descriva la poesia di Gandolfi con toni entusiastici che certo non possono essere giustificati limitandoci a dire che entrambi sono uniti dagli stessi vertiginosi problemi di linguaggio. Dopo aver sottolineato il lungo percorso che ha permesso Gandolfi di passare da traduttore a poeta, lo scrittore di *Altri libertini* comincia a tracciare delle coordinate che poi farà sue, pressoché alla lettera, per *Rimini*. Quindi non ci troviamo di fronte solo a una dichiarazione di poetica dove la prefazione di Manganelli alle *Note di catechismo* è speculare a quella di Tondelli a *La notte alta*. Ma proprio a una sorta di manifesto programmatico di *come* scrivere *Rimini* alla luce delle complesse riflessioni metafisico-linguistiche che hanno costretto l'autore ad un profondo periodo di crisi in cui, non a caso, sarà costretto ad abbandonare nel 1983 il romanzo *Un weekend postmoderno* lasciandolo incompiuto. Se abbiamo visto come per Tondelli fosse impossibile proseguire il romanzo anche per motivi biografici, la decisione di abortire il

---

<sup>309</sup>*Ibidem*, p.117-8.

progetto *Un weekend postmoderno* nasce anche dalla volontà di cambiare radicalmente la *facies* linguistica e strutturale dei suoi romanzi. Vediamo come:

"[...] È a questo punto che Gandolfi [...] concentrandosi su sé stesso, scrutandosi, studiandosi arriva alla espressione e alla Poesia. È da questo momento che costruisce, verso su verso, la propria cosmogonia, il proprio mondo poetico, i propri dei e i propri carnefici. È da questo momento che diviene il Poeta. «Nel giorno chiaro dell'Urlo/ Possibile che il Cielo/ Si scordi di volare?» (L'Urlo, 1983) Nella poesia di Gandolfi sembra che all'origine si configuri uno squarcio, una ferita, un colpo di grazia - conseguente a chissà quale delitto - il cui fiato rantola nel grido cosmico di un Urlo. Questo «colpo di grazia» - nell'ambiguità dei suoi significati - si costituisce come l'Essere e così come Dio possiede, nella tradizione Kabbalistica, dieci immagini complesse (Sefirot) che lo rappresentano nel suo processo di creazione, allo stesso modo l'Urlo, espandendosi, dilatandosi e contrandosi in sé darà vita ad ipostasi, a «segni assoluti» che formeranno la «Corona Psicica» che sovrintende alla poesia del nostro autore, una visione mentale costituita di attributi innalzati e deificati che si fanno «destino assoluto e non uno qualsiasi fra i tanti modi di esistere e esperire». Ecco dunque: il Cielo (estensione dell'anima) il Vento (slancio vitale) il Sole (forza maschile) la Luna (forza femminile) la Notte (l'inconscio) l'Ombra (Il Doppio)... Il poeta ipostatizza voracemente ogni parola che trova, la prende, la fa maiuscola, la innalza e la deifica, la svuota di qualsiasi reificante significato per colmarla di valori psichici. Una volta costituitasi - con la poesia solo con la poesia - la propria visione dell'universo Gandolfi procede nel lavoro [...] intento a limare e rifinire i sostantivi perché si accordino o, al contrario, si aggregino violentemente a loro volta quell'indicibile Urlo. Gandolfi sa cosa va facendo, sa quella che si è chiamata «Corona Psicica» deve incarnarsi nelle parole e con le parole, con la loro sensibilità, egli fa i conti."<sup>310</sup>

Nelle parole e con le parole: questa è la condanna dello scrittore che tende con le ombre dei segni linguistici ad una luce inarrivabile. Il termine "corona psicica" è mediato sia dalla tradizione ebraica che da quella del Buddismo tibetano. Qui ci limiteremo a fare alcune osservazioni sulla mistica ebraica che saranno ampliate durante l'analisi dei nomi di *Rimini*. Nella biblioteca dell'autore sono presenti alcuni volumi relativi alla mistica ebraica, un interesse che si intensifica nella metà degli anni Ottanta, in cui Tondelli cominciò addirittura a studiare l'e-

---

<sup>310</sup>A. Gandolfi, cit., p.6-8.

braico, e culmina idealmente con la lettura del volume di Sergio Quinzio *Radici ebraiche del moderno* (Adelphi, Milano 1990). È significativo notare come nel Settembre 1991, quando Tondelli progettò una revisione di *Biglietti agli amici* (non terminata), uno dei nuovi testi da includere avrebbe dovuto intitolarsi *Come non dirsi ebrei*. I libri che possedeva l'autore, in cui si parla diffusamente delle Sefiròth, sono *La Kabbalah e il suo simbolismo*<sup>311</sup> e *Le grandi correnti della mistica ebraica*, entrambi di Gershom Scholem. Proprio in quest'ultimo libro si può leggere questo:

" [...] le Sefiròth sono descritte nello Zòhar [...] in un modo che ci illumina sulla differenza che c'è tra questa idea delle qualità mistiche di Dio e la semplice concezione degli attributi divini. In questo contesto mistico le Sefiròth sono "le mistiche corone del Re santo", delle quali tuttavia si può dire che "Egli è esse, ed esse sono Lui". Esse sono quei dieci nomi con i quali principalmente dio viene chiamato, e, prese nel loro complesso, costituiscono anche il suo grande Nome. [...] I nomi soliti delle Sefiròth sono i seguenti:

1. *Kéter Elyòn*, la "suprema corona" della Divinità;
2. *Chokmà*, la "saggezza" o udea primordiale di Dio;
3. *Binà*, l'"intelligenza" dispiegantesi di Dio;
4. *Chèsed*, l'"amore" o "grazia di Dio";
5. *Gevurà* o *Din*, la "potenza" di Dio, che si manifesta specialmente come forza giudicante e punitiva;
6. *Rachamìm*, la "misericordia" di Dio, mediatrice tra gli opposti delle due Sefiròth precedenti. L'appellativo che si trova per lo più nelle altre opere cabbalistiche, *Tif'èreth*, è usato piuttosto di rado nello Zòhar;
7. *Nètzach*, "la stabile durata" di Dio;
8. *Hod*, la "maestà" di Dio;
9. *Yesòd*, il "fondamento" di tutte le forze attive e generanti di Dio;

---

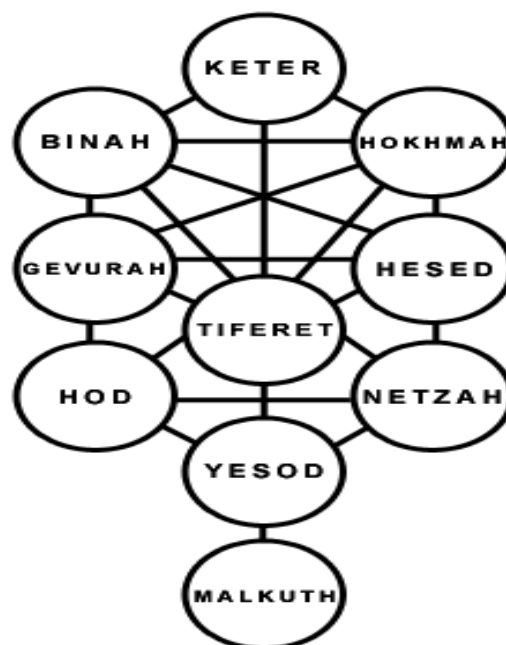
<sup>311</sup>Le edizioni di *La Kabbalah e il suo simbolismo* e *Le grandi correnti della mistica ebraica* possedute da Tondelli sono rispettivamente del 1980 (Einaudi) e del 1986 (Il melangolo). Questi sono i testi più antichi della biblioteca tondelliana dove si analizza il pensiero e la tradizione ebraica.



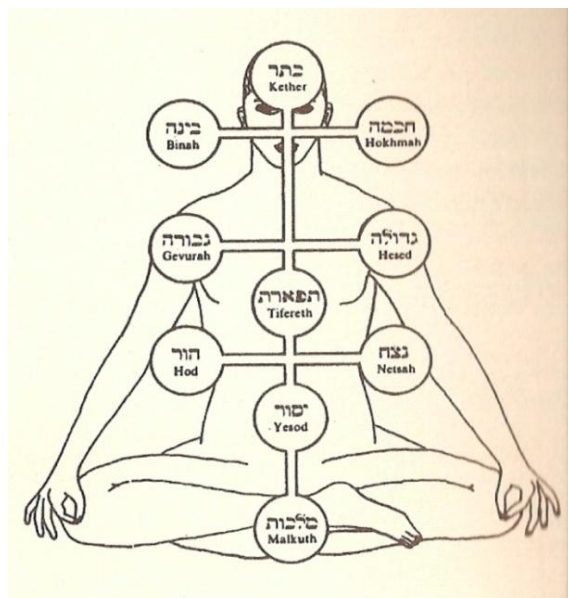
10. *Malkhùth*, il "regno" di Dio, indicato per lo più nello Zòhar come Kenèseth Yisraél, il mistico archetipo della comunità di Israele, o come Shekinà<sup>312</sup>

Si noti come Tondelli nella prefazione a *La notte alta* non parla di qualità mistiche di Dio bensì di semplici attributi seppur deificati. Questo dimostra come ci sia una netta separazione fra Dio e autore che solo per intuizione costruendo un mondo secondario, nella speranza di una rivelazione o illuminazione divina, può tentare di ricongiungersi a Dio.

Il mondo delle Sèfiroth è considerato dal cabbalista un organismo mistico che giustifica il modo di esprimersi antropomorfico della Scrittura. Le due immagini che si utilizzano per rappresentare questo organismo sono quelle dell'albero (fig.1) e dell'uomo (fig.2):



<sup>312</sup>G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993, p.222-223



La fig.2 ci consente di visualizzare concretamente la "corona psichica" descritta da Tondelli che conia questo termine probabilmente ispirandosi ad un'altra figura simile alla precedente su cui stava riflettendo in quei giorni: il mandala del corpo umano presente nel libro di G. Tucci *Teoria e pratica del mandala*<sup>313</sup>:

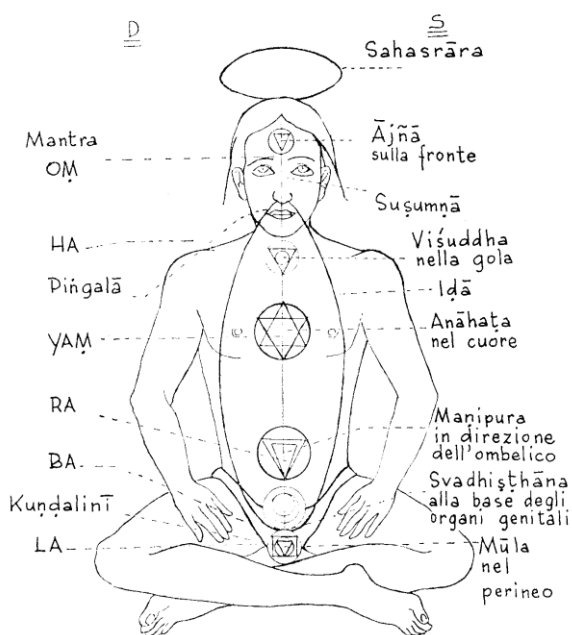


Fig. 1.

Però in questa dolorosa separazione fra Dio e autore si può considerare il

<sup>313</sup> Ci soffermeremo su questo volume dell'orientalista italiano nel prossimo capitolo. Però, osservando il disegno del mandala del corpo, si noti come quella sorta di aureola sia la "corona psichica" dove gli attributi innalzati a deità si formano nella mente dell'autore e poi, solo in seguito, diventano nomi. Questo può, certo, lascia intuire come allora non si tratti più di nomi-prototipici o singolarità empiriche ma di iperdenotazioni, concetto linguistico che svilupperò nelle prossime pagine.

nome d'autore come nome di Dio del sottomondo romanzesco poiché entrambi sono innominabili se non attraverso l'*En-Sof*, radice di tutte le radici e linfa dell'albero che circola in tutti i suoi rami. E, in questo caso, l'assenza del nome in Tondelli diventa l'*En-Sof* del romanzo, innominabile ma ovunque. Questo, al massimo grado, si vedrà in *Rimini*. La critica, con giusta ragione, ha parlato lungamente di quanto il dolore della separazione sia uno dei motivi trainanti di tutta l'opera del secondo Tondelli. E la terminologia usata dall'autore quando parla di attributo piuttosto che qualità divina risulta chiarificatrice e di assoluta precisione. Ma, facendo un passo in avanti, un'altra distinzione da formulare è quella fra teogonia e cosmogonia. Una distinzione che si può trovare in *Le grandi correnti della mistica ebraica* quando Scholem commenta così questo passo dello Zòhar:

"Anche il processo della creazione si è verificato in due luoghi, uno superiore e uno inferiore, e perciò la Torà comincia con la lettera Beth, il cui valore numerico è "due". Il processo inferiore corrisponde a quello superiore; uno produsse il mondo superiore[delle Sefiròth], l'altro il mondo inferiore [della creazione visibile].

In altre parole, l'opera della creazione, così com'è descritta nel primo capitolo della Genesi, ha un carattere duplice. Intesa misticamente, rappresenta la storia dell'autorivelazione divina e lo svolgersi nel mondo della divinità nelle Sefiròth, ed è una teogonia [...]; in quanto essa dà luogo al mondo "inferiore" - cioè quello che nel più preciso senso di una processio Dei ad extra, per usare la definizione scolastica, si potrebbe chiamare la creazione vera e propria - è una cosmogonia. Tutte e due [...] si distinguono solo per il fatto che in quell'ordine superiore regna l'unità dinamica di Dio, mentre in quello inferiore hanno luogo differenziazione e separazione. Lo Zòhar ama parlare di questo mondo inferiore come del "mondo della separazione", Olàm ha-perùd."<sup>314</sup>

Il destino dello scrittore è così segnato nel disperato tentativo di carpire la luce divina con parole d'ombra in un *mondo della separazione* che può essere attribuito ma mai qualità divina, cosmogonia ma mai teogonia, mimesi in cui sono raccolti alcuni raggi di luce ma mai organismo vivente. Questo è il centro della fenomenologia dell'abbandono (che proprio nella prefazione a *La notte alta* Gandolfi è menzionata per la prima volta) e nelle sue pieghe intime, ormai è evidente, si nota un profondo sincretismo. Questo non deve stupire perché se Tondelli uomo è stato un cristiano cattolico affascinato dalle religioni orientali e dall'ebraismo,

---

<sup>314</sup>G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 2011, p.231

Tondelli scrittore, invece, muovendosi per strade irte e scoscese dove il tormento di Dio è una questione di poetica, è stato un mistico che cerca disperatamente un segno del suo Dio cattolico, certificando con le sue opere l'amarezza di una speranza disattesa. L'unica affermazione di esistenza possibile nel linguaggio è attraverso il discorso amoroso che si inerpica oltre sé stesso fino ad assurgere a dimensione cosmica. Così, in risposta alla crisi delle ideologie e all'assenza di Dio, si finisce per, interpolando varie strategie mistiche, arrivare alla propria cosmogonia costruendo una letteratura che tassello dopo tassello costituisce sia il mito del sé che un modo di approssimarsi alla rivelazione. Ma chi saranno nella visione mentale di Tondelli romanziere gli attributi innalzati e deificati che sono presenti in Gandolfi? Saranno i personaggi e, soprattutto, l'iperdenotazione insita nel loro nome proprio che costituirà la corona psichica dell'autore. Con il termine iperdenotazione intendo un nome che è connotativo in senso numinoso. Quando si parla di connotazione in onomastica si dà al nome una delimitazione semantica. Perciò Ernesto sarà onesto, Guglielmo da Baskerville sarà allusione tanto di Guglielmo da Occkham quanto a Sherlock Holmes e così via. Però cosa accade quando il nome è incarnazione di una divinità? Il nome iperconnota, cioè vincola al nome proprio un concetto numinoso rendendo così dicibile ciò che è l'indicibile ed in-nominabile per eccellenza. Il primo esempio di iperdenotazione che si trova in Tondelli è quello dei nomi Fredo ed Aelred.

#### **9.4 Tornando all'*Attraversamento dell'addio*: i nomi Fredo ed Aelred**

Il primo nome proprio da includere nella «Corona Psichica» è quello di Aelred. Un nome a cui Tondelli dava una grande importanza e la cui nascita è molto curiosa. Questo nome di origine scozzese è stato preso in prestito da Aelred di Rievaulx (1110-1167), un monaco anglosassone che fu abate cistercense dell'Abbazia di Rievaulx dal 1147 fino all'anno della sua morte; fu Pierre Riches che lo consigliò all'autore<sup>315</sup>. Tondelli userà il nome Aelred sia in *L'attraversamento dell'addio* che nel romanzo *Rimini* e si può affermare senza ombra di dubbio che si tratti dell'evoluzione dello stesso attributo psichico. Nel racconto, però, Aelred intrattiene una relazione omosessuale con Fredo, mentre in *Rimini* il suo compagno sarà lo scrittore Bruno May. Tondelli teneva molto a questo nome tanto

---

<sup>315</sup> [...] Il personaggio "Aelred" - che come me, in un certo senso, ha un suo ruolo in "Rimini" - venne fuori da una vicenda personale; riguardava un mio amico, di cui gli raccontai, e la paternità di quel nome è mia. Quando decise di usarlo nelle sue pagine romanzesche, mi chiese se poteva farlo e io ci pensai un minuto e poi gli risposi di sì." M. Canalini, *Conversazioni con Pierre Riches intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Ancona 2003, p.74.

che si rammaricò di aver scritto, in alcuni casi nel romanzo *Rimini*, per via di alcuni errori di battitura non emendati dai correttori di bozze, Aelred invece che Aelred.

Il racconto *Attraversamento dell'addio* culmina con l'addio fra i due amanti Fredo ed Aelred. Questo non è che il primo degli amori infelici in cui, dal 1984 in poi<sup>316</sup>, sarà messo in scena nella Fenomenologia dell'abbandono. Questo è l'epilogo del racconto:

"Fredo non capì, non sentì e non si accorse che Aelred se n'era andato. Era sul letto e ondeggiava in preda alla sbronza. Ondeggiava il suo pensiero. Poi ricordò come un lampo la battuta di un vecchio travestito in uno spettacolo parigino, cui aveva assistito in compagnia di Aelred. Ricordava benissimo la scena, gli attori maschi in costume femminile, i siparietti e le battute. Soprattutto quella battuta: "Ma non potevate avere figli carini!". E lui e Aelred avevano riso come pazzi. Ridendo, e ora anche impazzendo, si portò verso il bagno per rigettare. "Aelred," fece appena in tempo a borbottare, come se fosse sulla scena del cabaret di Parigi. "Aelred, ma non potevamo avere figli; è tutto così naturale!" Si rivoltò i visceri nella vasca da bagno, si sfogò e svenne sulla moquette gelida."<sup>317</sup>

La frase che Fredo riferisce al compagno Aelred: "[...] *ma non potevamo avere figli; è tutto così naturale*" richiama da vicino una frase dell'amato Carlo Coccioli tratta dal capitolo 71 della seconda parte del romanzo-monstre *Fabrizio Lupo*: "*Tu es beau, Laurent, s' j'avais un fils je voudrais qu'il te ressemble. Ma non vi saranno figli nostri*"<sup>318</sup>; Nel capitolo 71 sono riecheggiati in modo piuttosto evidente *il Gran Meaulnes* di Alain-Fournier e i *Sonetti* di Shakespeare. Quest'ultima opera, soprattutto, è di grande importanza per continuare la nostra riflessione<sup>319</sup>. Si ricordi, in particolare, i sonetti matrimoniali (1-17) dove il poeta inglese invita il giovane amato a non defraudare il mondo di una progenie sottraendosi, così, alla distruzione del tempo. Citiamo ad esempio i primi quattro versi del Sonetto 16:

---

<sup>316</sup>Si veda, oltre a *L'attraversamento dell'addio*, ad esempio i racconti *Ragazzi a Natale* (1985) e *Pier a Gennaio* (1986) o ancora il romanzo *Camere separate* (1989).

<sup>317</sup>P.V.T., *Opere* Vol. I, cit., p. 741

<sup>318</sup>C. Coccioli, *Fabrizio Lupo*, Marsilio, Venezia 2012, p.277. La frase è in francese nel testo.

<sup>319</sup>Shakespeare è una presenza costante in *Fabrizio Lupo*. La prima versione del romanzo (1952) aveva addirittura in *ex ergo* una lunga citazione tratta da *Il mercante di Venezia* ma non credo che Tondelli ne sia mai venuto a conoscenza poiché è stata espunta nella edizione italiana riveduta e corretta da Coccioli (Rusconi, Milano 1978).

"But wherefore do not you amightier way

Make war upon this bloody tyrant Time,

and fortify yourself in your decay

With means more blessed than my barren rhyme?"<sup>320</sup>

Alle sterili rime (barren rhyme) il poeta antepone la possibilità che il suo amato *Master/mistress of his thoughts* lasci dietro di sé *una dolce prole che rechi la sua dolce forma* (form)<sup>321</sup>, così come si legge nei otto versi del sonetto 13:

"O that you were yourself; but, love, you are

No longer yours than yourself here live;

Against this coming end you should prepare,

And your sweet semblance to some other give.

So should that beauty which you hold in lease

Find no determination; then you were

Yourself again after yourself's decease,

When your sweet issue your sweet form should bear."<sup>322</sup>

Nel Coccioli di *Fabrizio Lupo* l'amore assoluto è anche amore *absolutus* poiché, oltre a non prevedere uno sviluppo biologico fra i due amanti, è condannato da Dio. Il rapporto amoroso omosessuale quindi deve eternamente essere confinato in una disperata e angosciata separazione. Una separazione biologica che si estende fino a diventare *metaphysical bug*. Un'altra delle letture frequentate da Tondelli in quel periodo è, non a caso, *Il pozzo della solitudine* di Radclyffe Hall (1886-1943), storia "di una aristocratica signorina inglese dell'età vittoriana che scopre le proprie inclinazioni per l'amore saffico, facendole diventare nel corso

---

<sup>320</sup> "Ma perché in un più potente modo non fai guerra /a questo sanguinario tiranno Tempo,/e non ti fortifichi nel tuo decadimento/ con mezzi più benedetti delle mie sterili rime?". W.Shakespeare, *Sonetti*, RCS libri, Milano 2004, p.17. Traduzione e commento di Alessandro Serpieri.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> "Oh se tu fossi tuo! ma, amore, tu sei tuo/ soltanto finché quaggiù tu stesso vivi;/ contro tale incombente fine dovresti prepararti/ e il tuo dolce semblante dare a qualcun altro./ Così quella bellezza che tieni in affitto/ non troverebbe scadenza; e allora saresti/ ancora te stesso, dopo la morte di te stesso, quando la tua dolce prole recasse la tua dolce forma. W.Shakespeare, *Sonetti*, cit., p.15.

della sua vita la bandiera del riscatto di una minoranza oppressa e disprezzata."<sup>323</sup>  
Questo romanzo ha un epilogo che riassume il centro tematico da cui si muove il sofferto ed elaborato sviluppo della fenomenologia:

" - Dio! - invocò anelante: - crediamo! Ti abbiamo detto che crediamo... Tu non ci hai rinnegati. Ed allora lèvati a difenderci, riconoscici, o Dio! Davanti a tutto il mondo, da' anche a noi il diritto d'esistenza"<sup>324</sup>

È possibile riassumere la questione affrontata da Tondelli e Coccioli in questi termini: Perché Dio mi ha fatto nascere in questo modo se, come dice Meister Eckhart, "un'anima non può salvarsi se non nel corpo che le è stato assegnato"? E infatti lo scrittore di Correggio, in un appassionato elogio verso colui che definì "lo scrittore assente", sottolinea come

"ritrovare nell'opera di un autore italiano quei tormenti e quegli entusiasmi per una religiosità pura e incorrotta, per una fede da vivere nella pienezza del proprio corpo e nell'univocità della propria storia [...] fu un'illuminazione [...]"<sup>325</sup>.

L'insopprimibile bisogno di affermazione del proprio corpo e della propria storia è una crociata che entrambi i due scrittori hanno combattuto durante il corso della loro esperienza umana ed artistica. Perciò è proprio la ricerca di questa religione della pienezza, in cui un Dio virilizzato consente al devoto di vivere il proprio corpo senza "cilicio e pena", ad essere l'anello di congiunzione profondissimo fra Coccioli e Tondelli<sup>326</sup>.

Aelred è una creatura angelicata ma anche e soprattutto distruttore della forma. È veramente il diretto successore de il Ragazzo di *Fabrizio Lupo*, cioè il Sole Nero. Infatti Aelredo di Rievaulx, oltre che abate cistercense, è lo scrittore che ha firmato il trattato *L'amicizia spirituale*, un libro in cui l'autore approfondisce il dono umano e cristiano dell'amicizia e la legge nelle sue dimensioni di relazione interpersonale e di pregustazione della gioia celeste della piena comunione con Dio. Questo libro viene letto in chiave omosessuale da Tondelli, nella ricerca sofferta di trovare un esempio mistico per vivere la fede nella pienezza del proprio corpo. Perciò dare il nome dell'autore de *L'amicizia spirituale* alla figura fosca e

---

<sup>323</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.804

<sup>324</sup>R.Hall, *Il pozzo della solitudine*, Dall'Oglio editore, Milano 1965. p.422. L'autrice fu processata per il libro nel 1928, così come ebbe la stessa sorte Carlo Coccioli con il suo *Fabrizio Lupo* nel 1952 e Pier Vittorio Tondelli nel 1980 per *Altri libertini*.

<sup>325</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.485

<sup>326</sup>"Io non posso amare la religione del cilicio e della pena. Io vorrei amare la religione della pienezza" P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.998

devastatrice per eccellenza della mitologia tondelliana suona come una vibrante contraddizione in termini.

Quindi in *Attraversamento dell'addio* un tormento di natura teologica si riassume nelle storture del doloroso amore fra l'amante Fredo e l'amato Aelred. Si vedrà nel confronto fra Tondelli e gli scrittori austriaci (Botho Strauss, Peter Handke e Ingeborg Bachmann) come la perdita della forma sia il destino dello scrittore che si traduce in "bellissimi pensieri che amano"<sup>327</sup>. Quindi non è necessario essere omosessuali per esperire la condizione di abbandonati: si tratta di una condizione universale. Così l'abbandono non è altro che una teoria della caduta, dove un grado superiore porta irrimediabilmente a uno inferiore: da Dio all'uomo, dallo scrittore alle parole, dalla forma alla perdita della forma.

Se da una parte il nome Aelred come abbiamo visto incarna il Sole Nero coccioliano, dall'altra il nome Fredo è stato utilizzato da Tondelli in *Dinner party*, testo teatrale la cui prima versione fu iniziata nel Febbraio '84 e terminata dall'autore nell'Aprile dello stesso anno (ne seguiranno di successive, almeno fino agli ultimi mesi del 1985). In *Dinner Party* Fredo è il diminutivo dell'avvocato Goffredo Oldofredi, mentre qui diventa il compagno di Aelred. È interessante notare come in Tondelli avvenga un riuso costante della materia onomastica. Questo fenomeno si pone parallelamente all'incessante riscrittura di materiali preesistenti, pratica che è largamente testimoniata nel corpus dell'Autore. A volte, durante il costante lavoro di *labor limae*, si arriva a nuclei tematici totalmente rivisitati rispetto a quelli di partenza. Così accade per i nomi. Perciò il Fredo di *Dinner Party* non ha niente in comune con il Fredo di *Attraversamento dell'addio*. Questo si deve probabilmente al fatto che i nomi di *Dinner Party*, durante le varie stesure che ha attraversato l'opera, hanno finito per desemantizzarsi, sottostando a esigenze sceniche.

Fredo rappresenta nella Corona Psichica dell'autore il Doppio di Tondelli. Anche qui siamo di fronte a una iperdenotazione più dissimulata rispetto ad Aelred, ma non meno incisiva: nel terzo e ultimo libro del *De spirituali amicitia liber* viene citato un *amico venuto d'oltremare* e i commentatori concordano nel riconoscere in Goffredo di Dinan questa figura di cui non si fa il nome nel testo. Si tratta di un rapporto fra superiore e inferiore perché Aelred affidò a Goffredo, dopo averlo educato e formato, il sottopriorato di Rievaulx (3,19-3,26). Questo perso-

---

<sup>327</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.903



naggio appare nella parte finale dell'opera dove l'autore riassume il suo pensiero intorno all'amicizia spirituale:

"A conclusione c'è un punto fortemente affermato, ed è ancora una volta, come per vita e dottrina, una possibile opposizione che si riconcilia in circolarità: il rapporto tra l'amore per Cristo e quello per gli amici. Sono i due poli, ambedue indispensabili, tra i quali può muoversi in modo vitale il nostro bisogno di «essere amati e di amare». L'ideale, infatti, non è né un amore spirituale disincarnato, né un'amicizia che si rinchiuda, rischiando di soffocare, in un rapporto a due. L'immagine della scala, nonostante il rischio di valutare i diversi stadi come «alto» e «basso», serve ad Aelredo per illustrare il suo principio. In effetti, lungo questa scala noi possiamo «ora salire verso l'abbraccio di Cristo stesso, ora scendere all'amore del prossimo per una dolce pausa di riposo» (3,127)<sup>328</sup>

Nel rapporto fra Aelred di Rielvaux/Aelred e Goffredo di Dinan/Fredo si ricrea il rapporto fra superiore e inferiore che c'è fra Dio e l'uomo. Ma l'alleanza cosmica a cui Tondelli anela è impossibile ed il cupo finale non lascia adito ad alcuna speranza. Ciononostante l'autore afferma tenacemente la necessità di seguire il desiderio che proviene dal corpo non rinunciando all'ansia di assoluto; ciò comporta un triangolo amoroso, difficilmente realizzabile, in cui finalmente l'amato cessa di essere angelo distruttore ma messaggero in terra della divinità suprema. Questo sarà il centro tematico di buona parte della seconda produzione tondelliana. Infatti l'immagine della scala sarà ripresa da Tondelli, con variazioni, nei racconti *Pier a Gennaio* (1986), *Questa specie di patto* (1987) e nel romanzo *Camere separate* (1989). Solo nel 1990 l'Autore tornerà alla religione professata durante l'infanzia e l'adolescenza, il Cristianesimo. E *l'Attraversamento dell'addio* è solo il primo passo di un accidentato percorso in cui la rivelazione è cercata strenuamente attraverso il linguaggio.

Alla fine del capitolo 9.3 si è parlato brevemente di iperdenotazione. I nomi Fredo ed Aelred rappresentano questo tipo di nominazione. Infatti sono attribuiti innalzati e deificati in cui è espresso a livello onomastico l'idea che si vuole enunciare. In altre parole, I nomi in origine contenuti in il *Trattato sull'amicizia spirituale* risultano essere quasi un correlativo oggettivo dell'idea che Tondelli vuole rappresentare. Questo è in linea con la poetica che Tondelli adotterà in *Ri-*

---

<sup>328</sup>D. Pezzini, *Introduzione*, in A. di Rielvaux, *L'amicizia spirituale*, Edizioni Paoline, Milano 2004, p.76-77

*mini* alternando iperdenotazioni a nomi non marcati.

## 10. Verso Rimini: Joe Jackson e il postmoderno mistico

*Rimini* è il primo romanzo di Pier Vittorio Tondelli pubblicato da Bompiani nell'Estate del 1985. La dedica ad A.T., ossia Aldo Tagliaferri, l'editor che lo ha seguito in Feltrinelli, suona come il commiato ad un periodo della sua produzione artistica. L'idea primigenia di *Rimini* risale addirittura al 1979:

"Conseguenza di uno "Shock Baldwin" vivissimo: il plot deve essere molto forte, una storia funziona se ha l'intreccio ben congegnato... Ho bisogno di raccontare, di far trame, di scardinare i rapporti tra i personaggi. Il fumettone mi va benissimo, più la storia e lo stile sono emotivi meglio è. Inizierei con un ambiente (gli ambienti, i personaggi dell'oggi, ecco cosa manca in Italia nei libri) cioè Rimini, molto chiasso, molte luci, molti caffè-chantant e marchettari..."<sup>329</sup>

Quindi il libro, prima di arrivare alla forma attuale, è stato in lavorazione per più di cinque anni. Un record nella produzione tondelliana. Sappiamo, inoltre, che l'autore fra il 1982 (l'anno in cui termina *Pao Pao*) e il 1983 (l'anno in cui abbandona il progetto di romanzo *Un weekend postmoderno*) doveva aver scritto una parte cospicua del materiale che confluirà dentro *Rimini*: in un'intervista del 12 Aprile 1984 concessa a Marina Garbesi l'autore sostiene di aver scritto già trecento pagine del nuovo romanzo. Ma saranno fondamentali per portare a compimento l'opera gli ultimi mesi di lavorazione che vanno dall'Ottobre 1984 al Febbraio del 1985. Infatti nel Marzo del 1985 il romanzo viene consegnato a Bompiani che lo pubblica nel Maggio dello stesso anno, appena in tempo per l'estate in cui *Rimini* diventerà un *best-seller*. Questa sovraesposizione mediatica che portò addirittura Tondelli ad essere protagonista di una serata di gala all'insegna dell'immaginario collettivo su Rimini condotta da Roberto D'Agostino e accompagnata dalle note di Lu Colombo (passata alla storia per l'evergreen *Maracai-bo...*) certo non giovò alla ricezione del romanzo<sup>330</sup>; e forse ancora oggi, nonostante sia stato celebrato con un volume monografico in occasione del ventennale dell'uscita<sup>331</sup>, è considerato come l'opera più controversa di Tondelli. Se da una parte i fan della prima ora lo percepirono come un tradimento, dall'altra i critici ne

---

<sup>329</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.1167.

<sup>330</sup>Il romanzo suscitò l'interesse dei Fratelli Vanzina che volevano farne un film ma Tondelli rifiutò le *avance* del duo decidendo di scrivere una sceneggiatura di *Rimini* con il regista Luciano Mannuzzi. Il film non fu mai girato però in compenso uscirono nel 1987 e nel 1988 i film a episodi *Rimini Rimini* e *Rimini Rimini un anno dopo* firmate da Sergio Corbucci. Queste pellicole non sono in alcun modo correlate con il romanzo di Tondelli.

<sup>331</sup>P.V.T., *Rimini vent'anni dopo*, a cura di Fulvio Panzeri, Guaraldi, Bologna 2005.

parlarono come di un romanzo "un po' didascalico e alla lunga stucchevole"<sup>332</sup> o addirittura di "un disastro"<sup>333</sup> nato sotto l'egida del "più banale e grossolano produttivismo editoriale"<sup>334</sup>. Anche Antonio Spadaro in *Lontano dentro se stessi* fa sue alcune parole di Elisabetta Rasy affermando che "in effetti la forma narrativa a Tondelli più congeniale e certo meglio riuscita è stata sempre quella del testo breve, laborioso e intelligente"<sup>335</sup>. Una delle critiche più ricorsive è riferita alla struttura dell'opera, infatti si parlò addirittura di "racconti appiccicati insieme a far romanzo".<sup>336</sup>

È paradossale notare invece come Tondelli ritenesse *Rimini*, almeno fino a quel momento, la sua opera più ambiziosa: "vorrei fare un romanzo in cui gli stili si incrociano così come i sentimenti; vorrei fare un romanzo - e lo sto facendo - che mi assomigli: che sia tenero e disperato, violento e dolce, divertito e assorto, struggente e mistico."<sup>337</sup> Certo non è difficile comprendere, col senno di poi, lo scetticismo profondo dei contemporanei quando l'ex *enfant terrible* di *Altri libertini* apparve negli *affiche* pubblicitari con in mano il libro e al fianco la dicitura: "Rimini, il romanzo dell'estate". Le recensioni dell'epoca ancora oggi in larga parte veicolano la ricezione dell'opera che ha trovato solo in tempi recenti, con i contributi di Giulio Iacoli e Giorgio Nisini<sup>338</sup>, una lieve inversione di tendenza. Però l'interrogativo ancora oggi persiste: un successo di cassetta o l'ennesima dimostrazione della coraggiosa ed inquieta sperimentazione tondelliana?

*Rimini* è certo un romanzo sovraccarico di storie che s'intrecciano, frutto di un incessante lavoro durato anni. Ed, in effetti, muoversi nella complessa e accidentata stratigrafia tematica e compositiva necessita di particolare attenzione. Anche perché il postmoderno in Tondelli, soprattutto a partire da *Rimini*, non è apo-

---

<sup>332</sup>F. La Porta, *La nuova narrativa italiana Travestimenti e stili di fine secolo*, Einaudi, Milano 1995.

<sup>333</sup>G. Raboni, *Antiromanzo? No, grazie*, in *Il Messaggero*, 11 Febbraio 1986.

<sup>334</sup>G. Giudici, *Rimini, bel suol d'amore*, in *L'Espresso*, 29 Settembre 1985.

<sup>335</sup>A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p.135 ma in origine E. Rasy, *Tondelli, ultimo weekend tra il rock e la Padania*, in *La Stampa*, 6 Febbraio 1993.

<sup>336</sup>G. Giudici, *Rimini, bel suol d'amore*, cit.

<sup>337</sup>P.V.T., *Rimini vent'anni dopo*, cit., p.138.

<sup>338</sup>G. Iacoli, *Prove per un mosaico - Tondelli e le seduzioni dell'immaginario americano*, in AA.VV., *Studi per Tondelli*, Monte Università Parma Editore, Parma 2002, p.387-405. G. Nisini, *Apocalissi private e smarrimenti collettivi - Il futuro interiore di Pier Vittorio Tondelli*, in AA.VV., *Geografie tondelliane*, Guaraldi editore, Rimini 2007, p.233-258. Ai due contributi di Iacoli e Nisini è da menzionare inoltre il ricordo di Annamaria Andreoli, dove il critico definisce Tondelli come "il potente narratore di Rimini". *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, Edizioni sinestesie, Avellino 2013, p.41

geo dell'inautenticità o effetto di apocrifo<sup>339</sup> ma piuttosto incessante ricerca di verità. Perciò il ricco ventaglio di rimandi interni che spaziano dalla mistica alla canzonetta pop non sono altro che un modo per superare i limiti intrinseci della parola umana. Sintomatica dell'atteggiamento idiosincratico dell'autore questa dichiarazione del 1985 quando, interpellato se reputasse o meno calzante la definizione di romanzo cinematografico per *Rimini*, risponde così:

"Una definizione che mi sta bene purché ci si intenda sui termini. In genere si dice che un libro ha un linguaggio cinematografico quando è scritto come una sceneggiatura, ma del film la sceneggiatura è una piccolissima, stupidissima parte, senza dignità letteraria. Il testo cinematografico non è la sceneggiatura, è l'immagine, la musica, il suono. È la sontuosità del linguaggio, non una riduzione del linguaggio. Guerra e pace, ecco, è un libro cinematografico. Non i romanzi con stile asciutto e piatto"<sup>340</sup>

Nel testo di *Rimini*, quindi, ogni tipo di citazione o allusione deve essere vagliata con estrema cautela poiché non sono giustapposte in modo casuale ma configurate armoniosamente secondo una meticolosa architettura: nel romanzo, infatti, si trovano *I Pensieri* di Pascal o, come se fra essi non vi fosse differenza, una canzone degli Smiths<sup>341</sup>; questo non deve fuorviare, facendo credere ad un uso indiscriminato e depistante di rimandi, poiché è affermazione di una libertà espressiva intesa come rivendicazione di pienezza, e ben rappresenta la cultura onnivora del nostro, in aperta polemica al postmoderno come sterile modo combinatorio e iperletterario. Il sontuoso vuole, quindi, soppiantare la riduzione del linguaggio simboleggiata dalla carta di Mercatore di Del Giudice in *Lo stadio di Wimbledon* (1983). E così ogni citazione apre abissi di senso nonostante l'apparente istantaneità del linguaggio adottato per *Rimini*. Si rammenti che Tondelli definì la scrittura di Isherwood come "solo apparentemente banale e leggera, quan-

---

<sup>339</sup> Si veda C. Benedetti, *Effetto di apocrifo*, in *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 p.89-114

<sup>340</sup> P.V.T., *Rimini vent'anni dopo*, cit., p.153. Guerra e pace viene utilizzata da Tondelli in un contesto cinematografico anche nel romanzo *Rimini* quando il regista Tony per omaggiare la bravura dell'amico sceneggiatore Robby afferma: "Sapevi imbastire in un'ora di lavoro dieci pagine fitte di dialoghi che raccontavano più di Guerra e Pace (...) eri il migliore e lo sapevi." P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.473.

<sup>341</sup> Il pensiero di Pascal in questione è: "Se vivere senza cercare di conoscere la nostra natura è un accecamento soprannaturale, vivere male, pur credendo in Dio è un accecamento terribile." Si tratta del pensiero N.517 dello scrittore francese. Invece, per quanto riguarda la canzone degli Smiths, *I don't owe you anything*, è la decima traccia del disco d'esordio della band inglese che uscì il 20 Febbraio 1984 presso l'etichetta Rough Trade.

do invece è frutto di successive messe a punto."<sup>342</sup> Questa definizione sia valevole anche per la scrittura di *Rimini*, dove traspare in filigrana l'incessante lavoro di *labor limae* e *callida iunctura*.

Il complesso gioco di rimandi, di cui anche i nomi fanno parte, inizia fin dall' *ex ergo*, dove apre le danze una citazione tratta da un'intervista a Joe Jackson, uno dei musicisti più amati dallo scrittore:

*"Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll. Ma sono un autore e sono un musicista, per molti versi un entertainer.*

Joe Jackson, in una intervista"<sup>343</sup>

Nel Novembre 1985 durante l'intervista *Canta, autore* (Rock Star n.62) Tondelli confida ad Antonio Orlando, l'intervistatore, da dove ha preso la citazione:

*"È una frase che ho tratto da un'intervista di Guido Harari [...] Mi piaceva, fotografava un po' tutta la mia situazione."*<sup>344</sup>

L'intervista è di Guido Harari, però Tondelli probabilmente legge queste parole di Jackson non dall'intervista originale ma in un'introduzione firmata da Harari stesso al libro *Joe Jackson, tutti i testi, con traduzione a fronte* pubblicato da Arcana editore nell'Ottobre 1984. Erano molto in voga, all'epoca, questo genere di volumi quando la conoscenza dell'inglese era meno capillare nel nostro paese; è molto probabile, quindi, che Tondelli, essendo Jackson il suo artista preferito, si fosse rapidamente procurato il libro. Non è possibile avere l'assoluta certezza di questa ipotesi, però almeno due dati la rafforzano: nel Maggio 1986 l'autore acquistò un analogo volumetto di traduzione di testi, in questo caso dedicato alla band britannica degli Smiths. Inoltre Matteo B.Bianchi, amico personale dello scrittore, ha raccontato che Tondelli si crucciava di non avere una conoscenza maggiore dell'inglese per comprendere immediatamente i testi delle canzoni<sup>345</sup>. Così appare plausibile l'acquisto di un libro di traduzioni con testo a fronte. È no-

---

<sup>342</sup>P.V.T, *Opere*, cit., Vol I, p.904.

<sup>343</sup>D. Sapienza e G. Harari, *Joe Jackson, tutti i testi con traduzione a fronte*, Arcana Editrice, Milano 1984, p.19.

<sup>344</sup>in Rock Star

<sup>345</sup>Aa.Vv., *Caro Pier.. I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, a cura di Enos Rota, Se-  
lene Edizioni, Milano 2002, p.11-12. Se da una parte Tondelli aveva difficoltà a comprendere le  
parole delle canzoni, dall'altra leggeva agevolmente l'inglese. Si ricordi che l'autore lesse molte  
delle opere di Isherwood in lingua originale, poiché non erano state ancora tradotte in italiano.  
Questo avvenne per opere come *Christopher And His Kind*, *My Guru And His Disciple* e *October*.

to, inoltre, come Tondelli considerasse i testi delle *pop song* alla stregua di componimenti poetici, diretti continuatori dell'antica tradizione in cui l'aedo si accompagnava con la cetra recitando i suoi versi. L'introduzione di Harari risulta essere un documento prezioso per comprendere cosa effettivamente quelle parole di Jackson significhino rispetto a *Rimini*. Nel saggio il critico racconta, citando passi di un'intervista, l'evoluzione del musicista inglese che in quegli anni era all'apice della popolarità. Infatti dopo i trascorsi Punk e Wave di fine anni Settanta, con i suoi *Night and Day* (1982) e *Body and Soul* (1984) fu il padrino, insieme all'ex Steely Dan Donald Fagen e al suo *The nightfly* (1982), del New Cool (in Italia soul bianco), ossia il revival Pop-Jazz dei primi anni Ottanta che fu rappresentato da band come Style Council, Matt Bianco e Working Week. Il New Cool fu, a tutti gli effetti, un ritorno all'ordine dopo generi di rottura come il Punk e la New Wave. Joe Jackson, certo, era il perfetto alter ego di Tondelli perché anche lo scrittore di Correggio dopo la sperimentazione linguistica dei due libri d'esordio decise di proporre la sua versione di classicità. Guido Harari spiega con precisione la svolta di Jackson, dove lo sterile susseguirsi di mode musicali s'interrompe in nome di un radicale *back to the roots*:

"[...] la riappropriazione (inedita per certuni) operata da Jackson, in nome d'un feeling immediato e di una vena di entertainment sano che il rock ha perduto, è solo il primo segnale della svolta imminente dell'artista"<sup>346</sup>

Tondelli intende rivendicare la forma romanzo classica che, è noto, era intrattenimento e non un gioco accademico iperletterario e autoreferenziale. Perciò il suo modo di recuperare "i canoni della verisimiglianza settecenteschi"<sup>347</sup> è tutt'altro che banale: secondo l'autore non basta riproporre pedissequamente il romanzo delle origini ma reintrodurvi tutto ciò che è stato emendato dal postmoderno combinatorio, fra cui la "musica". Per comprendere meglio quello che, in realtà diviene una classicità intesa come recupero di un senso primigenio, occorre citare le preziose parole dell'intervista di Harari a Jackson, esattamente quando il musi-

---

<sup>346</sup>D. Sapienza e G. Harari, *Joe Jackson*, cit., p.14

<sup>347</sup>"Nella primavera del 1981, il direttore di un quotidiano alla cui terza pagina collaboravo da poco più di un anno, mi propose di trascorrere due mesi sulla riviera adriatica per lavorare a un inserto speciale. Non partii mai. È per questa semplice ragione che fatti, avvenimenti, personaggi di questo romanzo - pur nel rispetto della realtà e delle fonti d'archivio - sono del tutto immaginati e frutto solamente di una fantasia imbrigliata nei canoni settecenteschi della "verisimiglianza". Questa nota d'autore è presente alla fine di *Rimini* e in un certo modo ricalca le posizioni teoriche che Tondelli affermò nella sua tesi di laurea sul romanzo epistolare del Settecento. Però, come si vedrà, questo *post-scriptum* non è del tutto esauriente in quanto *Rimini* è un movimento narrativo estremamente più complesso.

cista inglese racconta la gestazione di *Body and Soul* del 1984, il disco a cui l'Autore si ispira per la sua svolta poetica:

"I testi sono essenziali, ridotti al minimo. Si tratta quasi di un disco strumentale, il che sottolinea la mia crescente frustrazione nei confronti dello scrivere canzoni pop e il mio tentativo costante di modificare formule e strutture. Credo che la ricchezza armonica e melodica degli standards di Gershwin e Porter sia andata perduta e il pop non sia altro che stupidi ritornelli e melodie noiose. Oggi mi interessa una musica dotata di un ritmo, tutta da ballare, e di una vera melodia, di quelle che ti ronzano in testa per un pezzo"<sup>348</sup>

Se Joe Jackson è un musicista inglese che è andato in America per riscoprire Gershwin e Porter, Pier Vittorio Tondelli fra il Novembre e il Dicembre del 1984 (durante le fasi di lavoro finali di *Rimini*) si recò in Germania per visitare i luoghi in cui era vissuto Christopher Isherwood nei primi anni Trenta. E Christopher Isherwood stesso, un po' come Joe Jackson, si era trasferito in America negli anni quaranta "per scoprire un nuovo me stesso", "un mio io americano"<sup>349</sup>. La ricerca di una patria elettiva che prima è luogo d'elezione e poi gesto linguistico come scoperta e disvelamento dell'io può e deve essere annoverata fra i motivi che hanno indotto Tondelli a concepire il romanzo *Rimini* così come noi lo conosciamo.

Joe Jackson è davvero, quindi, un'influenza profonda in *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli. Entrambi i due artisti cercano una forza archetipica e primigenia rispettivamente nella musica e nel linguaggio.. Continuando il parallelo fra i due autori, si confronti un altro brano dell'intervista Harari-Jackson con un articolo del Giugno 1985 intitolato *Quel bisogno di poesia*. In questo articolo Tondelli commenta e traduce *I don't owe you anything* degli Smiths ma qui basti citare il polemico attacco contro le accademie:

"Volevo vivere a New York [...] In Europa i musicisti assimilano le varie culture in modo accademico, intellettuale, con distanza e sarcasmo. Qui a New York è impossibile, devi tuffartici a capofitto, è inevitabile. Quando sono arrivato qui ho capito che il rock non faceva parte della cultura di questa città. C'era ben

---

<sup>348</sup> Il termine classicità è ambiguo. In che senso si può ritenere Tondelli classico? Rispetto a cosa? Così per comprendere la svolta di *Rimini* fin da ora, nonostante il termine classicità sia quello usato dall'autore, propongo di sostituirlo con quello di archetipicità per ragioni che risulteranno evidenti nelle prossime pagine. D. Sapienza e G. Harari, *Joe Jackson*, cit., p.18

<sup>349</sup> C. Isherwood, *Il mio guru*, cit., p.9



altro da esplorare. [...] Ho riscoperto dunque il jazz, lo swing, una musica che in Europa è stata sequestrata da una banda di snob, di teorici boriosi e di impiegati dello strumento"<sup>350</sup>

"Il bisogno di poesia - bisogno assolutamente struggente negli anni della prima giovinezza - è stato soddisfatto, per intere generazioni, dalle parole delle canzoni: testi pop, psichedelici, neo-futuristi, intimisti, onirici, sentimentali, politici, ironici... Mentre la poesia colta entrava con l'esperienza della neo-avanguardia nelle secche dell'incomunicabilità rinunciando alla produzione di significati "poetici" ( e spezza e distruggi oggi, annulla e azzerà domani, cosa poi rimarrà?)"<sup>351</sup>

I paragoni con molti scrittori americani che trovo ampiamente giustificati (Chandler su tutti) hanno lo svantaggio di occultare la pluralità di influenze che Tondelli riesce a sintetizzare perché l'America letteraria in *Rimini* non è ascrivibile ad un solo autore ma è un *meltin' pot* che consente di riportare il romanzo alla sua originaria godibilità e potenza evocativa; la possibilità concreta di riferirsi alla realtà costruendo un ventaglio di storie che il postmoderno accademico avrebbe riutilizzato solo per imbastire un *tableau* ironico e citazionistico della letteratura. Nel Tondelli di *Rimini*, sebbene ciò sia abilmente nascosto da dialoghi all'americana che l'autore a posteriori rimpiangerà, è già presente sottotraccia una dolente e onnipervasiva profondità che prenderà il sopravvento in testi come *Biglietti agli amici* o *Camere separate*. Quindi, invece che Gershwin, Porter ed Ellington si pensi a Fante, Baldwin o Fitzgerald.

Il magmatico spettro d'influenze americane da cui l'autore, come Joe Jackson, vuole lasciarsi completamente coinvolgere senza autocensure, affermando che lo stile è sopravvalutato e affidandosi totalmente al contenuto, è il propellente da cui si muove la sua visione idiosincrasista di romanzo. Perciò l'elogio alla letteratura di genere e al romanzo "cinematografico", non è altro che la possibilità di creare ombre di luce in un atto di creazione di secondo livello ma pur sempre un atto di creazione che tende al divino. Così appare come se la recensione a Isherwood in cui Tondelli parla di *romanzo per clarinetto e orchestra* distanziandosi dal punto di vista dell'autore di *Centuria*, fosse più un confronto fra due musicisti

---

<sup>350</sup>D. Sapienza e G. Harari, *Joe Jackson*, cit., p.15.

<sup>351</sup>P.V.T., *Quel bisogno di poesia*, in *L'espresso* del 30 Giugno 1985. Le prime quattro righe (da Il bisogno di poesia fino ai puntini di sospensione) è confluito in *Un weekend postmoderno* mentre tutto il resto dell'articolo, dove l'autore commenta il testo della canzone *I don't owe you anything* degli Smiths, è inedito in volume.

Jazz, un europeo che suona in modo accademico e intellettuale contro un inglese andato in America per scoprire le origini di quella musica, che uno scontro di poetica fra scrittori. Non si deve intendere, quindi, letteratura di genere come attraversamento dei possibili con distanza ironica ed effetto di apocrifo quanto piuttosto letteratura di genere come disvelamento dell'io. Per Tondelli l'atto di creazione di Friedrich Bergmann in *La Violetta del Prater* è una dichiarazione di poetica per interposta persona che certifica perentoriamente la volontà di prendere le distanze da scrittori accademici come Eco o intellettuali come Manganelli che, non a caso, ha "*una profonda invidia per la musica*"<sup>352</sup>, in favore di una rinnovata immediatezza dove l'autore/musicista crea, sì, un falso, ma suona una musica completamente *sua*. La musica, quindi, come antidoto all'autoreferenzialità del segno linguistico e via di contemplazione mistica.

Infine, dopo queste doverose precisazioni che inquadrano la proposta poetica di *Rimini*, un curioso tentativo di postmoderno mistico in cui Tondelli veste i panni di un entertainer sui generis. Questo termine, infatti, non deve essere compresa nel suo significato letterale ma contestualizzato in base alla riflessione di poetica del *maître à penser* Joe Jackson: per Tondelli un entertainer è colui che costruisce, attraverso un atto di creazione, uno spazio emozionale che è via mistica per approssimarsi alla rivelazione; quindi un'architettura forzosamente razionale e limitata (*Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll*) che, però, mira all'irrazionale, cioè ad evocare mediante il linguaggio umano il mistero del mondo (*Ma sono un autore e sono un musicista*). Si noti infine che la frase di Jackson è molto più elaborata, ma ritengo che Tondelli nel 1985 avrebbe comunque sottoscritto che *lo stile è merda. Roba troppo sopravvalutata. Il contenuto è molto più importante*. Perché è proprio quello che vedremo nelle pagine di *Rimini*. Un romanzo in cui il racconto di un'epoca e la catarsi spirituale del suo autore sono inscindibili.

### 10.1 Di viaggiatori anomali in territori mistici: il pellegrinaggio di *Rimini*

Tondelli scrive personalmente la quarta di copertina del romanzo in cui sono brevemente riassunte le storie incluse nel romanzo:

" [...] - la storia del giornalista Marco Bauer inviato in Riviera per dirigere

---

<sup>352</sup>Si veda G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, invenzioni a due voci con Paolo Terni, L'orma editore, Roma 2014.

- la storia di Beatrix Rheinsberg antiquaria berlinese calata in Italia alla ricerca della sorella scomparsa

- l'avventura di due giovani amici romani decisi a raccogliere i fondi necessari a finanziare il loro primo film

- la storia di un suonatore di sax, delle sue notti e delle sue albe, dei suoi rientri in pensione

- la parabola terminale di uno scrittore arrivato a Rimini per partecipare all'assegnazione di un premio letterario

- la storia di una pensione familiare degli anni cinquanta a oggi, dalla ricostruzione al boom, alla crisi degli anni settanta raccontata presa in diretta"<sup>353</sup>

La prima storia è quella di Marco Bauer, giornalista di una testata milanese a cui è stato affidato l'incarico di dirigere *La Pagina dell'Adriatico* per l'Estate '83. Per il giovane ciò rappresenta non solo un avanzamento di carriera ma anche la prima occasione importante per dimostrare il suo valore. Prima di abbandonare la sede milanese Marco Bauer scrive in preda all'euforia il suo ultimo pezzo:

"Scrissi il mio nome lentamente, un tasto dietro l'altro, poi lo riscrissi, e poi ancora finché la macchina cominciò a carrellare velocemente e le mie dita spedite batterono i tasti con furia e il ticchettio della macchina, sempre più veloce e ritmico, tasti, spaziatore carrello, tasti, tasti, interlinea, spaziatore, divenne una musica, la mia musica, il canto."<sup>354</sup>

La potenza creaturale del nome, esattamente come in *Il mio guru* di Isherwood, è l'unità minima del linguaggio da cui sono originate, come in un big bang, le parole. In questo brano si può notare come attraverso la ripetizione, proprio come fosse un mantra, il testo si forma. Così il nome d'autore (qui nascosto sotto il nome di un personaggio della corona psichica) per un libro è come il nome di Dio per un testo sacro: innominabile ma onnipresente.

Arrivato a Rimini il 18 giugno 1983, Bauer conosce la *troupe* di giornalisti con cui dovrà collaborare durante l'estate: in ordine di apparizione l'appassionato

---

<sup>353</sup>P.V.T., *Rimini vent'anni dopo*, cit., p.142

<sup>354</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.410.

di storia Romolo Zanetti, l'affascinante Susanna Borgosanti detta Susy, il tirocinante Guglielmo ed il fotografo Johnny. Bauer è deciso a rivitalizzare la sonnacchiosa testata di provincia che gli è stata affidata, nella speranza di aumentarne la tiratura. Alcune giorni dopo, durante una passeggiata serale dedicata a fare un sopralluogo a Riccione, Bauer incontra Susy e decidono di fare un giro per il lungomare, raggiungendo i paesi limitrofi. Lo spettacolo stupisce profondamente il giovane giornalista: l'hinterland vacanziero è una provincia mascherata da megalopoli in cui Viale Ceccarini è come Sunset Boulevard e le città dai *nomi così perfettamente turistici*, Bellariva, Marebello, Miramare, Rivazzurra, sono una scia di non luoghi che segnano "il confine fra la vita e il sogno di essa, la frontiera tra l'illusione luccicante del divertimento e il peso opaco della realtà."<sup>355</sup>

Questa *ouverture* che porta in un inferno mascherato da paradiso conosce il suo apice quando la collega del giovane giornalista pronuncia il suo nome per la prima volta:

"Non ci si abitua mai abbastanza a essere chiamati dagli estranei con il proprio nome di battesimo. È sempre un battito un po' strano e piacevole essere riconosciuti per quelle "quattro sillabe"; e quando ciò accade partendo dalle labbra di una bella donna, bene, allora ha un senso quasi magico. Lo si interpreta come una promessa. E si è stupidamente felici di abbassare la guardia. Di cedere l'onore delle armi."<sup>356</sup>

Si noti come il nome Marco è composto da due sillabe mentre il nome Pier Vittorio è composto proprio da quattro: Pier- Vit-to-rio. Tondelli infatti scrivendo *Rimini* voleva un romanzo che lo rappresentasse. Si ricordi, inoltre, come l'autore nella prefazione a *La notte alta* paragoni i versi astratti di Gandolfi alle Séfiroth ebraiche. La somma delle dieci qualità mistiche di Dio collegate fra loro dall'*ein-sof*, il soffio divino, sono il nome di Dio che, come è noto, nell'ebraismo è impronunciabile. Così la somma dei dieci nomi composti dai personaggi nella struttura di *Rimini* equivale al nome dell'autore: Pier Vittorio Tondelli<sup>357</sup>. Quindi il romanzo *Rimini* è una polis mentale che incarna lo scrittore in uno sdoppiamento: da una parte un non luogo artificiale dove si vive l'ebbrezza del divertimento giorno e notte, mentre, dall'altra una corona psichica di attributi deificati che invadono lo

---

<sup>355</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.443

<sup>356</sup>*Ibidem*, p.445

<sup>357</sup> Si veda il capitolo 9.4 dove si parla di corona psichica ed i capitoli seguenti dove si comprova questa teoria attraverso un serrato confronto fra Rimini e Teoria e pratica del mandal di G. Tucci.

spazio vacanziero come in una sorta di curioso pellegrinaggio. Il rapporto di *odi et amo* che Tondelli ha per Rimini ricorda da vicino quello con Firenze, prima città turistica poi

"[...] immagine dell'Occidente stesso, un Occidente avviato inesorabilmente verso la morte, cinto d'assedio dalle popolazioni dei continenti poveri, degradato dall'identico disfacimento già così tangibile, palpabile come un affronto, in certi quartieri di Londra o di Parigi o di Bruxelles... Ma, a differenza delle altre città, solo Firenze, conosciuta in quella discesa al livello del suolo, avrebbe saputo darmi anche la consapevolezza di quella fine: l'immagine, cioè, di un cimitero in cui, in luogo della mineralizzazione dei corpi, erano gli stessi edifici, le opere d'arte del nostro passato, la nostra storia a sbriciolarsi e scomparire."<sup>358</sup>

C'è un secondo mantra nel principiare del romanzo. Infatti nel capitolo 3 Beatrix Rheinsberg, un'antiquaria di Berlino Ovest, in un momento di quiete nel negozio comincia a scarabocchiare il nome della sorella, Claudia:

"Tornò con lo sguardo su quei fogli bianchi. Prese il lapis e scarabocchiò qualcosa: dapprima una linea circolare, poi una spirale e da questa altri vortici di segni che si sovrapponevano, si snodavano, ricomparivano come geroglifici incomprensibili. Finché da quel gomitolo confuso di grafite non risultò netto un percorso, una traccia, un nome. Il nome era Claudia e Beatrix altro non aveva fatto che scriverlo inconsciamente in ogni calligrafia, in ogni schizzo, in ogni disegno"<sup>359</sup>

Questi due mantra introducono la meditazione trascendentale in cui la compresenza di piani, quello sacro e quello di allucinazione collettiva del divertimento, sarà il centro emanativo da cui è originata la luce ambigua e chiaroscurale del romanzo. Il mantra in *Rimini* è un'invocazione al sé perduto che inizialmente porta Marco Bauer e Beatrix Rheinsenberg di fronte a due diverse immagini che sembrano riassumere la loro situazione: nel capitolo 2 il giornalista appende al muro della sua camera una foto tratta dall'Italia in Miniatura dove due anziani turisti stranieri sorridono con alle spalle il nostro patrimonio artistico in scala. Questa, significativamente, sarà la prima copertina che segna il nuovo corso de *La Pagina dell'Adriatico*. L'iconografia perfetta del turismo riminese:

---

<sup>358</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.84. Questo brano sarà riadattato nella seconda parte di *Rimini* dove a pronunciarlo è Oliviero Welebansky, il manager di Bruno May, mentre osserva Firenze dall'alto.

<sup>359</sup>*Ibidem*, p.453-4.

"I due vecchi guardavano in macchina sorridendo e tenendosi per mano. Erano gli unici personaggi in campo. La foto era stata scattata dall'esterno del parco, in modo che la scritta Italia in Miniatura incorniciasse il quadretto familiare. Sullo sfondo risaltavano il Vesuvio e la Torre di Pisa [...] Certo era un parco di divertimenti che non aveva in sé niente di straordinario [...] Eppure la foto di Johnny aveva centrato qualcosa di importante in quello sfondo di cartapesta e di legno"<sup>360</sup>

La seconda immagine, però, si contrappone profondamente a questa istantanea del turismo in riviera; è una tanka, una pittura a carattere religioso tipica della tradizione tibetana che Beatrix vende ad un collezionista; quest'ultimo prima di perfezionare l'acquisto decide di esaminare con accuratezza il costoso dipinto:

"L'uomo parlava descrivendo lo Yidam Yamantaka, il soggetto centrale della tela [...] Il dio dalla testa di toro era stato dipinto con tutte le sue diciotto paia di braccia innalzanti gli attributi delle passioni umane dalle quali Yamantaka - "il distruttore" dall'aspetto terribile, dalle collane di teste umane mozzate e putrefatte, dal mantello di pelle di elefante appena scuoiato e grondante sangue, dal *lingam* infuocato conficcato nella vagina della compagna Pasa stesa e sottomessa ai suoi piedi - liberava. Indicò con il dito il Buddha Bianco Vairocana posto in verticale rispetto alla testa di toro furente. Disquisì di colori e di famiglie asserendo che la discendenza dello Yidam Yamantaka poteva procedere più dalla famiglia del Buddha Vajra come dimostrava l'identico colore blu del corpo e la radice del nome tibetano: Vajrabhairava - piuttosto che non dal Buddha Bianco"<sup>361</sup>

L'Yidam è l'aspetto terrifico della deità. "Contemplare le divinità nelle loro forme orribili è un mezzo per ottenere l'immensa forza necessaria per distruggere tutti gli ostacoli dell'ego, le passioni, le bramosie, le illusioni nate dall'ignoranza, e per negare il dualismo implicito nella preferenza per le forme piacevoli alla vista."<sup>362</sup> In Tibet la si trova fuori dai monasteri per combattere le forze ostili che possono offendere la purezza del luogo. Ma l'Yidam Yamantaka non è un Yidam qualsiasi: lo si invoca durante il mantra della saggezza e dell'apprendimento. "Vi

---

<sup>360</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.446.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p.455-56.

<sup>362</sup> J. Blofeld, *I mantra, sacre parole di potenza*, Edizioni mediterranee, Roma 1997, p. 79. Si ricordi inoltre che l'Yidam Yamantaka era la divinità protettrice della setta Gelugpa fondata da Tsong-Ka-Pa, famoso maestro tibetano assai caro a Tondelli di cui possedeva il fondamentale volume di mistica buddhista *La compassione nel buddhismo tibetano*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1981.

sono occasioni in cui è molto indicato richiedere il suo aiuto e, generalmente, viene invocato dagli scrittori che incominciano a comporre nuove opere nei campi delle arti e della conoscenza scientifica"<sup>363</sup>. Molti libri incominciano con versetti in suo onore, poiché questo viene considerato una salvaguardia contro i gravi errori. È significativo, quindi, che l'Yidam Yamantaka si trovi nella parte incipitaria di *Rimini*. Questo particolare Yidam deriva da Manjushri, bodhisattva della saggezza (Prajnaparamita) che ha superato ogni dualità, compresa la distinzione tra vita e morte e tra Nirvana e Samsāra. Quindi, proprio come distruttore della Morte, impersonata da Yama, Yamantaka assume su di sé i caratteri e l'aspetto della morte, oramai svuotata di ogni carattere negativo. "Si insegna che alla morte, quando l'individuo entra nel bardo, o stato intermedio tra la morte e la rinascita, incontra appunto queste terrificanti forme-pensiero che lo yogin, avendole conosciute nel corso delle sue meditazioni, riconoscerà come amiche e alleate, mentre gli sciocchi fuggiranno via e così finiranno per cadere in nascite inadatte"<sup>364</sup>.

*Rimini* così è un regno intermedio fra il fuoco e il nulla. La foto "artificiale" in cui il patrimonio artistico e monumentale italiano si è trasformato in una Disneyland bonsai va a contrapporsi con la rappresentazione sotto forma pittorica della psiche eterna e divina dell'uomo. Proprio nella cortocircuitazione di questi due piani, fra cronaca ed eternità, istantanea di un'estate e dipinto sacro, si confronta *Rimini*. E se Marco Bauer solo alla fine nel romanzo comprende il significato recondito della foto di Johnny, Beatrix quando osserva la tanka si ricorda immediatamente di aver soppresso una parte di sé. Così la ricerca della sorella è, soprattutto, una ricerca interiore. Tutti, in *Rimini*, si cercano.

"Beatrix lo ascoltò scrutando la tanka come fosse la prima volta. Erano dieci anni che la vedeva, ma quella era effettivamente la prima volta. L'avrebbe venduta e le sarebbe mancata. E solo allora l'avrebbe apprezzata e rimpianta. Come con Claudia."<sup>365</sup>

La scena della vendita del dipinto sacro, uno dei momenti fondativi della mitologia sottostante il romanzo, si chiude in un modo criptico che necessita di essere approfondito. Beatrix chiede all'uomo come avesse fatto a sapere che nell'assortimento del suo negozio d'antiquariato, esclusivamente dedicato all'arte contemporanea, ci fosse una tanka. Il collezionista risponde così:

---

<sup>363</sup> *Ibidem*, p.97

<sup>364</sup> J. Blofeld, *cit.*, p.77

<sup>365</sup> P.V.T., *Opere*, *cit.*, Vol I, p.455-56.

"Je ne cherchais guère cette tanka, Madame. C'est elle qui a cherché moi!"<sup>366</sup>

Si può disvelare il senso di questa frase volutamente oscura, ma fondamentale per il prosieguo del romanzo, solo confrontandola con l'inizio di un articolo del 1987 poi raccolto in *Un weekend postmoderno*<sup>367</sup> dove l'autore parla del suo amore per le opere di J.R.R. Tolkien:

"Nel settembre di undici anni fa ho iniziato uno dei tanti viaggi di cui, in Culture Club, vado parlando da un paio di puntate. Si tratta di un viaggio che comincia con una un po' criptica, dal significato nascosto, che ogni tanto rileggo per sentirmi ricollegato alla mia storia e che è scritta all'inizio del primo volume di John Ronald Reuel Tolkien che mi sia mai capitato in mano: *Il Signore degli Anelli*. Dice: «Nulla accade mai per caso - Qui arrivano solo gli ospiti giusti - Questo è il Cerchio Ermetico». La scrisse ormai un mio caro amico in occasione del mio compleanno quando appunto regalò quel libro per me ormai mitico e biblico"<sup>368</sup>

Questa citazione scritta dall'amico viene omessa nella versione dell'articolo presente in *Un weekend postmoderno*. Riportare l'articolo originale non significa contrapporsi alla volontà ultima dell'autore ma semplicemente rievocare il Tondelli post-*Rimini* che non è il Tondelli di *Un weekend postmoderno*. Infatti se quest'ultimo è un romanzo critico che racconta attraverso le esperienze e le riflessioni dello scrittore un intero decennio, questo brano del Marzo 1987 fa parte di una trilogia di articoli che inizia con *Viaggiatore solitario* (N.76 Rock Star) e prosegue con *Nord Europa* (N.77 Rock Star) per culminare con *Tolkien ritrovato* (N.78 Rock Star). Nel primo si legge come "in questi anni votati così spudoratamente alla fatuità e al perbenismo [...] crescere nell'interiorità può essere un gran bene". In questa crescita lo scrittore/viaggiatore solitario racconta di come abbia incontrato a Cranley Gardens il personaggio di Bruno, "mentre Aelred mi è venuto incontro a Bloomsbury". La trilogia si completa con lo scrittore che elogia Tolkien e la sua potenza immaginativa capace di creare un mondo secondario in cui il sole verde è credibile. L'ultima frase che fa da epilogo a questo percorso è la seguente: *Il Viaggio continua finalmente soli con la nostra fantasia*. I personaggi

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p.456.

<sup>367</sup> L'articolo raccolto in volume conosce alcune importanti variazioni, perciò si userà quello originale pubblicato nel N.78 di *Rock Star* (Marzo 1987).

<sup>368</sup> P.V.T., *Tolkien ritrovato*, Rock Star n.78, Febbraio 1987, p.24



fantastici che popolano i libri di Tolkien possono essere così paragonati a quelli che Tondelli ha cercato nel suo viaggio che sconfina dal reale per inerpicarsi nei territori della subcreazione, concetto proposto proprio da Tolkien nel saggio *Sulle fiabe* di cui si parlerà estesamente più avanti. Ma per adesso si ponga ancora l'attenzione sul complesso passaggio che avviene dal mondo primario della creazione popolato da esseri viventi a quello secondario dove invece albergano fantasmi in terza persona.

L'incontro dell'autore con i personaggi che poi saranno in *Rimini* è dettato da una forza misteriosa ed ineludibile che sembra aver predestinato tutto. Proprio questo è il Cerchio Ermetico di cui Tondelli parla in *Tolkien ritrovato* in una citazione tratta da un libro di Miguel Serrano pubblicato in Italia proprio nel 1976<sup>369</sup>, l'anno in cui gli fu regalato *Il signore degli anelli*. Il libro racconta il rapporto d'amicizia che Serrano ebbe con Herman Hesse e Carl Gustav Jung nella fase finale delle loro vite ed in esso ci sono molte suggestioni che verranno sviluppate dal Tondelli maturo come, per esempio, il rapporto fra oriente e occidente e il viaggio come ricerca del sé.

Si è già detto come gli articoli di *Rock Star* pubblicati all'inizio del 1987 formino una trilogia che ha per tema il *modus operandi* con cui Tondelli tramuta i suoi spostamenti fisici in un viaggio mitico. Però non solo questo è motivo d'interesse: in soli tre articoli si riprendono spunti che sono disseminati in almeno sei dei *Biglietti agli amici*, il piccolo libro di natura privata edito da Baskerville proprio alla fine del 1986. Facendo un breve riepilogo: nei biglietti 1, 13 e 24 (il primo in assoluto, il primo della seconda parte e l'ultimo) si parla del viaggio dell'autore per ritrovare Bruno ed Aelred (*Rock Star* n.77); nel biglietto 2, partendo da una riflessione su un quadro di Corot, si definisce la scrittura come strumento di "digestione" degli accadimenti biografici (*Rock Star* n.76); nei biglietti 11 e 18 si parla diffusamente di un capitolo di *Frammenti di un discorso amoroso* di Barthes, *Fading*, dove si pone l'accento su come la voce nel testo diventi silenzio (*Rock Star* n.76). È evidente come vi sia in questo parallelismo una sorta di ricapitolazione, con la poetica di *Rimini* ancora in essere e l'incombenza di partire per il viaggio solitario di *Camere separate*, dove si avvertirà un netto congedo dal "Tondelli di mezzo" già alla fine della prima parte del romanzo. Proprio nel capitolo di Barthes intitolato *Fading* c'è la suggestiva immagine del vivente evane-

---

<sup>369</sup> M. Serrano, *Il Cerchio Ermetico*, Astrolabio, Roma 1976

scente che ci conduce ad un bivio fondamentale:

"Quando l'altro s'abbandona al fading, quando si ritira, senza trarre da ciò alcun giovamento, se non un'angoscia che può solo esprimere attraverso le scarse parole: «*non mi sento bene*». egli sembra muoversi in lontananza, nella bruma; non già morto, ma *vivente evanescente* nella regione delle Ombre. Ulisse rendeva loro visita le evocava (*Nekuia*); fra loro c'era l'ombra di sua madre. Allo stesso modo io chiamo, evoco l'altro, la Madre, ma ciò che appare è solo un'ombra"<sup>370</sup>

Nel biglietto N.11 si legge:

*"Il dolore dell'abbandono si perde e si infiamma nel dolore primario dell'abbandono della madre e del suo corpo. Dà luogo a una catena infinita di sofferenze che si infilano l'una nell'altra fino al grande e primordiale dolore della venuta al mondo. È una catena di dolori antichi. Una deflagrazione in cui ci si può perdere. Per questo a Berlino, Lui scriveva: "Bruno così si accorse che non era della mancanza di Aelred che soffriva, né della sua terra o del suo lavoro. Gli era semplicemente mancato un ragazzo a nome Bruno"*<sup>371</sup>

Lo scrittore è un vivente evanescente nella regione delle Ombre. Credo che *Rimini* possa essere letto come una *Nekiya* corale, un'evocazione dei morti(ombre) a scopo divinatorio in cui lo scrittore fa visita al suo io parcellizzato nella corona psichica, cercando disperatamente una salvezza attraverso il gioco del romanzo; ma "il mito di sé che aveva giocato fa sentire l'autore piccolo mentre i suoi personaggi diventano epici"<sup>372</sup>. Il dolore dell'abbandono, infatti, è onnipersasivo e ciò sarà evidente nel controverso epilogo del romanzo.

Questo Viaggio solitario nel mondo delle ombre ricorda da vicinol'uso che Carl Gustav Jung fece del concetto di *Nekiya* come parte integrante della sua psicologia analitica: "La *Nekyia* [...] è l'introversione della mente cosciente negli strati più profondi della psiche incosciente." E ancora: "La *Nekiya* non è una caduta nell'abisso distruttiva e priva di scopo, ma una significativa Catabasi, il cui obiettivo è il ripristino dell'intero uomo." Un refuso nascosto in appendice al romanzo dimostra come Tondelli ritenesse questo ripristino o, più correttamente, questo processo d'individuazione fondamentale. Infatti nella colonna sonora in

---

<sup>370</sup> R.Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1977, p.91.

<sup>371</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol I, p.853. Il testo è in corsivo rispettando l'originale differenziazione tipografica di *Biglietti agli amici* in cui sono contraddistinti così i brani di diario letterario del 1982-83 entrati a far parte dell'opera.

<sup>372</sup> P.V.T., *Biglietti agli amici*, cit., p.51

fondo al libro, dove sono elencate le musiche che lo hanno ispirato, si trova un titolo volutamente errato di una canzone degli amatissimi The Smiths: *Suffer Little Children* si trasforma in *Suffer Little Boy*<sup>373</sup>. È noto come nell'edizione originale vi fossero alcuni errori ma il romanzo fu riveduto e corretto dall'autore nel 1989 per l'edizione francese e questo errore (sempre che di errore si tratti) resta inspiegabilmente non emendato. Un'allusione, molto probabilmente, agli anni difficili che l'autore visse durante il percorso accidentato che lo portò a licenziare *Rimini*.

Così questo romanzo apparentemente balneare racconta l'abisso di dolore di un'epoca contraddittoria e drammatica. È appropriato richiamare alla memoria un libro di James Hillmann del 1984, *Le storie che curano*. Hillman immagina la mente con una "base poetica" e, come tale, fondata non sulle microstrutture del cervello o del linguaggio, ma su quelle storie mitiche, protagonisti gli Dei, che al nostro agire, credere, sentire e soffrire offrono modelli fondamentali e insieme la dimora in cui sussistere.

"L'archetipo permeava gli eventi raggruppati sotto di esso e il potere numinoso delle figure divine conferiva a qualsiasi fatto venisse accolto nelle stanze della mente una carica di valore emotivo. Le cose si tenevano insieme, non semplicemente per le leggi dell'associazione, che sono essenzialmente esterne e persino meccaniche, ma in ragione della loro intrinseca appartenenza a un significato mitico [...] È attraverso la memoria, che gli Dei entrano nella nostra vita... La psiche è costretta da essi a sviluppare una psicologia che sia basata non sull'umano ma entro il divino"<sup>374</sup>

Ecco perché concetti come Corona Psichica e Cerchio Ermetico sono fondamentali per affrontare *Rimini*. È lo stesso autore ad alludere agli effetti magici e curativi di questo libro dove tutti si cercano e le cinque storie principali sono la variazione del medesimo Viaggio archetipico che porta dall'io al sé, dalla sofferenza psichica alla salvezza. Risulta così evidente come un libro di fantasia come *Il signore degli anelli* potesse essere visto dall'autore come "mitico e biblico" in un dato momento della sua vita.

---

<sup>373</sup> Quando *Rimini* uscì è noto come nel libro vi fossero alcuni refusi. Fra questi c'erano anche i titoli sbagliati delle canzoni della colonna sonora. Oltre alla canzone degli Smiths, un altro brano dal titolo scorretto viene lasciato intoccato da Tondelli. Si tratta di *I would die for you* di Prince che nella colonna sonora figura come *I want die for you*. Oltre alla ipotesi che ho sostenuto in queste pagine c'è quindi da aggiungerne un'altra: forse le due canzoni volutamente scritte in modo erroneo formino una frase: "*Suffer little boy, I want die for you*".

<sup>374</sup> J. Hillmann, *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano 1979, p.186.

La frase citata dall'amico di Tondelli, tratta dal libro di Serrano, è presente a pagina 28 dove lo scrittore cileno chiede ad Hermann Hesse per quale motivo abbia deciso di intraprendere un viaggio così lungo per andarlo a visitare.

"Per quale motivo sono qui? ", domandai, scandendo le parole molto lentamente. "Come mai sono venuto da tanto lontano, ed ho avuto la fortuna di ritrovarmi, oggi, qui con voi?"

Hesse rimase silenzioso, immerso nella luce invernale, quindi disse: " Nulla accade mai per caso; qui arrivano soltanto gli ospiti giusti. Questo è il Cerchio Ermetico...

Allora mi resi conto che quelle parole non erano affatto casuali, e che provenivano da un regno puramente simbolico. Ora, infine, sentivo che Hesse stava attribuendo un certo significato ai miei vagabondaggi,"<sup>375</sup>

Il viaggio così non è solo uno spostamento fisico ma è anche - soprattutto - un modo per concentrarsi "sulle illuminazioni e sugli abbagli interiori" che sono poi raccolti nelle parole simboliche di un libro. Infatti Tondelli citando l'amato Peter Handke afferma che "un luogo è un luogo, un libro è un libro". Il *setting* di un romanzo è uno "sfondo maiuetico" per cristallizzare l'illuminazione ma quando è ricreato sulla pagina, almeno per quanto riguarda *Rimini*, siamo di fronte ad una cartina geografica che pur accogliendo in sé dati assolutamente fededegni e oggettivi riguardo alla geografia della riviera risulta essere affine più alle mappe dei regni fantastici di Tolkien perché i luoghi della riviera sono popolati dai fantasmi in terza persona dello scrittore.

Così se da una parte *Rimini* è il paesaggio interiore dell'anima dell'artista, dall'altra Bruno ed Aelred, così come gli altri attributi deificati della corona psichica, sono coloro in cui lo scrittore si reincarna nella celebrazione simbolica rap-

---

<sup>375</sup> M.Serrano, *cit.*, p.28. Aldo Carotenuto in *Quasi un'apologia del tradimento* (Bompiani, Bologna 1991) ha analizzato questo passo del libro di Serrano: "Quale significato possiamo attribuire all'espressione di Hermann Hesse? Come intendere il suo "Cerchio Ermetico"? E poi come intendere il fatto che in esso "arrivano solo gli ospiti giusti"? Il cerchio ermetico è un cerchio che non ci è destinato naturalmente, è un cerchio che noi scegliamo, come scegliamo di amare una persona esterna al nostro clan. Possiamo assimilarlo alla comunità dei sapienti così come la concepivano i filosofi antichi. [...] Il cerchio ermetico non è dunque cerchio magico dell'interpretazione e della comprensione, ambito in cui si rende possibile la condivisione d'un dialogo. Il cerchio ermetico corrisponde, più propriamente, a una famiglia spirituale, e, per noi che abbiamo scelto di essere orfani, la famiglia spirituale diventa il nuovo punto di riferimento. Ancora una volta dobbiamo sottolineare che non si tratta di un luogo che si costituisce all'esterno di noi, ma di un riferimento intrinseco, espressione della nostra peculiare configurazione psicologica.". Una lettura che si allontana dalla sfumatura magica e favolosa che invece il brano di Hesse originariamente implicava.

presentata nel romanzo. Non nego che possa sembrare singolare come questo pellegrinaggio abbia *Rimini* come luogo d'elezione invece che l'oriente; però questo non deve stupire se è vero che in *L'unica danza* di Ram Dass, libro presente nella biblioteca tondelliana, si legge questo:

"La verità è ovunque. Dovunque voi siate, è esattamente lì dove vi trovate, quando siete in grado di vederla. E si può vederla con qualunque mezzo col quale si stia lavorando, ci si può liberare da determinati attaccamenti che impediscono di vederla. Lo scienziato non cessa di essere scienziato, così come nessuno smette di essere alcunché. Si scopre come fare per sé quelle cose che mettono in grado di trovare la verità lì, dove si è in quel momento. Direi che non si scopre niente di nuovo; non si fa altro che ricordare."<sup>376</sup>

La reincarnazione<sup>377</sup> dell'autore nei suoi personaggi può apparire come sorprendente e difficilmente argomentabile in *Rimini*, un libro accusato dalla critica di essere smaccatamente commerciale; eppure si è già più volte ripetuto come nel 1984 *Il libro tibetano dei morti* fosse uno dei suoi libri preferiti. Adesso forse si intuisce il perché: l'autore ha usato questo testo in modo improprio destituendolo del suo valore sacro ed usandolo come breviario di psicologia del profondo. Così il viaggio di reincarnazione non avviene nel bardo ma nell'universo letterario fittizio, stato intermedio fra la vita e la morte, fra il fuoco dell'esperienza fenomenica e il nulla del ritorno al tutto, dove l'io si disgrega in un atto di purificazione, velocizzando così il ciclo delle reincarnazioni, in attesa della definitiva liberazione.

Infatti si possono riconoscere in ogni personaggio del Cerchio Ermetico di *Rimini* avvenimenti riconducibili alla vita di Tondelli però quando questi dati si traducono nella pagina subiscono una sorta di radicale trasformazione. Il divenire organico si arresta e rimangono solo "bellissimi pensieri che amano". La fissazione psichica che avviene attraverso l'illusione della forma romanzo ha una grande e spinosa controindicazione. Mentre l'io dell'autore si perde nell'autenticità fittizia dei personaggi che crea, intrappolato nella forma romanzo come una farfalla nell'ambra, il corpo si perde e l'autore morto vaga in uno stato di limbo. La letteratura è illusione ma proprio per questo nell'opera si condensa un divenire sublimato, altrimenti destinato a scomparire senza lasciare tracce. Un Viaggio solitario

---

<sup>376</sup> Ram Dass, *L'unica danza*, Feltrinelli, Milano 1983, p.80.

<sup>377</sup> Si approfondirà il concetto di reincarnazione dell'autore nei personaggi durante il capitolo dedicato a *Camere separate*.

dettato da una forza misteriosa e ineludibile:

"Poco tempo fa, mentre ero a pranzo con Hesse, gli chiesi come mai avevo avuto la fortuna di ritrovarmi seduto alla sua tavola; ed egli mi rispose che non si trattava di un semplice caso, giacché lì giungevano solo gli ospiti giusti. E parlò del Cerchio Ermetico". Jung sorrise lievemente e disse: "È vero; lo spirito attrae lo spirito. Soltanto quelli che sono appropriati vengono, e noi siamo diretti dall'Inconscio, perché l'Inconscio sa"<sup>378</sup>

## 10.2 Danzando nel mondo delle ombre di luce: il mandala di *Rimini*

In *L'attraversamento dell'addio* si è visto come i nomi che assurgono ad attributi deificati nella corona psichica dell'autore fossero tratti da *L'amicizia spirituale* di Aelredo di Rielvaux. Invece nel romanzo di *Rimini*, nonostante sia presente di nuovo il nome Aelred, il libro dell'abate scozzese è solo una delle molte fonti onomastiche. In *Rimini* una delle influenze più marcate è l'interesse di Tondelli per il Buddhismo tibetano. Nel 1985 è lo stesso Tondelli a mettere il lettore sulle tracce dei suoi nuovi interessi:

"J'ai decouvert le mysticisme oriental, et dans Rimini, il ya un écrivain qui cherche à mêler le mysticisme du bouddhisme à celui du moyen Âge chrétien. Chercher de tels moments d'union entre des mondes tous à fait différents m'intéresse"<sup>379</sup>

La struttura<sup>380</sup> centrale del romanzo è costituita da cinque racconti in cui si fronteggiano due pentadi contrapposte di personaggi. Questa struttura in cui ricorre il numero cinque è debitrice dei mandala tibetani. Ma che cosa è un mandala? Secondo il *Dizionario Buddhista* di Christmas Humphreys, libro presente nella biblioteca tondelliana, è "un cerchio magico o rituale. In Tibet, un diagramma usato nelle invocazioni, nella meditazione e nei servizi religiosi. Di solito appare sulle than-ka, ma è formato con la sabbia e in altri modi. Si trova anche nella scuola

---

<sup>378</sup>M. Serrano, *cit.*, p.89.

<sup>379</sup>M. Lyndon, *Tondelli au piquet*, in *Libération* del 3 Maggio 1985.

<sup>380</sup>La struttura di *Rimini* è estremamente complessa e rappresenta efficacemente la riflessione sincretista che l'autore portava avanti nel periodo in cui scrisse il romanzo. Nel 1988 l'autore fece una lezione universitaria proprio sulla struttura di quest'opera. A ricordare l'evento è Manfredi Piccolomini che ospitò Tondelli durante il suo corso di Letteratura italiana contemporanea alla Columbia University: "Pier [...] decise di parlare di Rimini. Iniziò la lezione disegnando alla lavagna un complicatissimo schema della struttura narrativa e della trama del romanzo". Panta N.9, Bompiani, Bologna 1992, p.295. Purtroppo Piccolomini nel suo ricordo non si spinge oltre. Perciò il grafico sulla struttura di *Rimini* che è presentato alla fine del capitolo 11 deriva esclusivamente da una mia ricostruzione definita attraverso lo studio onomastico e le letture che l'autore fece durante l'ultimo periodo di elaborazione del romanzo.

Shingon del Buddhismo giapponese. Carl Gustav Jung ha studiato i diagrammi-mandala nella mente inconscia dei suoi pazienti."<sup>381</sup> Però i volumi posseduti da Tondelli in cui si parla maggiormente della pratica del mandala sono quelli dell'orientalista Giuseppe Tucci: *Teoria e pratica del mandala* ma anche *Tibet ignoto e a Lhasa e oltre*. In questo libro l'autore interrompe il resoconto del suo viaggio per fare un breve inciso intorno ai mandala:

"I mandala sono proiezioni figurate che con un complesso dispiegamento di simboli riproducono lo schema delle forze e dei momenti traverso cui la luce incolore della coscienza cosmica, primordiale essenza di tutto ciò che si tramuta e diviene, si riflette, rifrange e moltiplica nella infinita varietà del creato. Così essa si realizza nella parvenza mutevole del mondo psichico e fisico insieme. Leggendo, istruito dal maestro, cotesti mandala, conosciuto il senso di quei paradigmi lineari e di quelle immagini che vi sono disposte, l'iniziato può percorrere a ritroso la strada, rifluire con esperienza diretta dal molteplice all'uno, reintegrarsi nell'immoto principio delle cose. Il mandala pertanto è uno psicocsmogramma in cui questo ritorno è figurato e contenuto per simboli; esso è circoscritto da un muro (*lcags ri*, ciagri). Non altrimenti l'universo fisico viene immaginato dalla dommatica buddhistica cinto dai cerchi concentrici di monti detti pure *lcags ri*, che lo delimitano dal non essere. Come poi il suo centro ed il suo zenith è sempre quella coscienza, principio immoto che tutto condiziona e pur restando inoperosa agisce per virtù delle proprie emanazioni, così nel tempio questa primordiale essenza è rappresentata della deità centrale (*gtso bo*, zobo) intorno alla quale le altre sono disposte, con collegamento necessario, secondo che le liturgie dichiarano. Cotesti mandala sono tracciati con polvere colorata sul pavimento dei templi durante le cerimonie d'iniziazione perché il neofita vegga dispiegato sotto i propri occhi il mistero delle cose e conosca la via di liberazione a lui più adatta."<sup>382</sup>

Questo interesse per il mandala si affianca al *Libro tibetano dei morti*. Jung ed Evans-Wentz sono concordi nell'affermare che il Bardo "è un processo d'iniziazione inteso a ricostruire la divinità che l'anima ha perduto con la nascita."<sup>383</sup> Nel *Commentario* di Chögyam Trungpa Rinpoche all'edizione del *Libro tibetano dei morti* posseduta dall'autore (Ubal dini editore, Roma, 1977) si leggono queste significative parole:

---

<sup>381</sup> C. Humphreys, *Dizionario Buddhista*, Ubal dini, Roma 1981, p.87.

<sup>382</sup> G.Tucci, *a Lhasa e oltre*, Newton Compton, Roma 1980, pp. 46-47.

<sup>383</sup> C.G. Jung e R. Wilhelm, *Il segreto del fiore d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p.18.

"Ci si potrebbe riferire a questo libro come a 'Il libro della nascita'. Il libro non si riferisce alla morte come tale, ma a un concetto di morte completamente diverso. È un 'Libro dello spazio'. Lo spazio contiene nascita e morte, lo spazio crea l'ambiente in cui ci si comporta, si respira e si agisce [...] L'esperienza del bardo fa parte della nostra struttura psicologica di base. Compriamo costantemente ogni sorta di esperienze di paranoia e incertezza nella vita di ogni giorno [...] Perciò questo libro non è solo un messaggio per coloro che sono già nati; nascita e morte avvengono in ognuno costantemente, proprio in questo istante."<sup>384</sup>

Così *Rimini* è un mandala, cioè uno stadio intermedio fra divenire fenomenico e assoluto dove i personaggi tendono a riconquistare, ognuno secondo la via più adatta alle loro inclinazioni, l'Io cosmico. Si ricordi che Tondelli è stato sempre un grande appassionato di arte orientale e possedeva una tanka tibetana a cui teneva molto. Nel Febbraio 1986, quando traslocò definitivamente da Firenze a Milano, per prima cosa appese ad uno dei muri dell'appartamento di Via delle Abbadesse come segno augurale proprio la sua tanka. E ancora nel 1988, in uno dei rari articoli dove l'autore parla apertamente del suo interesse verso i libri religiosi, si accenna a questa profonda passione:

"Ho una tangka tibetana, un po' malandata in verità, ma che ogni giorno guardo con stupore. Mi sono buttato un po' sul buddhismo tibetano e quando viaggio cerco di non perdermi nessun museo d'Arte dell'Estremo Oriente. Sono modi come altri per rimanere, pur nell'inevitabile e anche contraddittorio divenire della personalità e dell'io, attaccati al senso di una ricerca lunga quanto la nostra vita."<sup>385</sup>

Lo psicocosmogramma o "corona psichica" di Tondelli, però, come si è visto nella prefazione a *La notte alta* di Gandolfi, è una libera trasposizione del modello Buddhista influenzata dalle Séfiroth ebraiche. La commistione fra mistica ebraica e Buddismo è dettata dal fatto che per Tondelli si parla di attributi deificati e non di divinità *tout court*. Nel mandala infatti il microcosmo coincide con il macrocosmo<sup>386</sup>, mentre per la poetica della fenomenologia dell'abbandono questo può accadere solo in parte perché si fonda sull'assenza di Dio, in quanto, secondo una riflessione di Barthes che Tondelli fa sua, il testo è *là dove Tu non sei*. Perciò

---

<sup>384</sup> Chögyam Trungpa Rinpoche, *Commentario*, in *Il libro tibetano dei morti*, Ubaldini Editore, Roma 1977, p.17-18.

<sup>385</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol II, p.896-7.

<sup>386</sup> Nel Buddismo è noto come vi sia un'omologia fra macrocosmo e microcosmo. Si approfondirà questo concetto fondamentale più avanti.



si possono considerare i personaggi della corona psichica di *Rimini* come contenuti archetipici dell'inconscio iscritti nel cerchio magico del mandala.

L'autore spera vivamente che questo romanzo-esercizio spirituale possa purificarlo e, di conseguenza, farlo diventare un *trutob*, cioè un essere che è riuscito ad affrancarsi dal ciclo delle reincarnazioni diventando assoluta Luce. Questo tipo di variazione si allinea perfettamente con quanto sostenuto da Carl Gustav Jung che considera i mandala come immagine simbolica di un processo psicologico proprio dell'inconscio collettivo, destituendone il valore metafisico.

"L'ammirazione che nutro per i grandi filosofi orientali è tanto indubitabile, quanto irriverente è invece il mio atteggiamento verso la loro metafisica. Ho infatti il sospetto che essi siano psicologi simbolici, ai quali non si potrebbe fare torto maggiore che prenderli alla lettera. Se il loro pensiero fosse veramente metafisico, sarebbe inutile tentare di comprenderlo. Se invece è psicologia, è possibile non solo comprenderlo, ma anche trarne i maggiori vantaggi; perché in tal caso la cosiddetta «metafisica» rientrerebbe nella sfera dell'esperibile. L'ipotesi dell'esistenza di un dio assoluto, al di là, di ogni esperienza umana, mi lascia indifferente. Né io agisco su di lui, né lui su di me."<sup>387</sup>

Ma per contro sottolinea come queste immagini simboliche non debbano essere osservate con scetticismo poiché "solo" complessi psichici autonomi:

"L'accusa di psicologismo potrebbe essere rivolta solo a quell'insensato che crede di avere la propria anima in tasca. Di questi tipi tuttavia ce ne sono più che a sufficienza, essendo la svalutazione dei fatti psichici un pregiudizio tipicamente occidentale, nonostante si sappiano impiegare paroloni per disquisire intorno all'«anima». Se io uso il concetto di «complesso psichico autonomo», ecco subito il pregiudizio dei miei lettori che pensano: «null'altro che un complesso psichico». Ma come possiamo essere così certi che l'anima sia «null'altro che»? È come se ignorassimo, o dimenticassimo continuamente, che in genere tutto ciò di cui acquistiamo consapevolezza è *immagine*, e che questa *immagine* è *anima*."<sup>388</sup>

Questa affermazione dello psicologo svizzero che vuole l'immagine coincidere con l'anima è particolarmente suggestiva, poiché, come si vedrà meglio tra poco, in *Rimini* il personaggio che rappresenta l'anima in senso junghiano è Su-

---

<sup>387</sup>C.G. Jung e R. Wilhelm, *Il segreto del fiore d'oro, un libro di vita cinese*, Bollati Boringhieri, Milano 2001, p.71

<sup>388</sup>*Ibidem*.

sanna Borgosanti. Nella prefazione a *Il segreto del fiore d'oro* Carl Gustav Jung inoltre ci informa dei pericoli che sono connessi alla disgregazione delle immagini della coscienza:

"Gli insegnamenti del Bardo Thodol ci aiutano in particolare a riconoscere quanto sia grande per la coscienza il pericolo di essere disgregata da queste immagini. Si ammonisce ripetutamente il morto a non considerare realtà queste figure, e a non confonder la loro torbida apparenza con la pura luce bianca del «*Dharmakāya*» (il corpo della verità divina), cioè non proiettare in figure concrete l'unica luce della coscienza più alta, disgregandola in tal modo in una molteplicità di sistemi parziali autonomi. Se in questo non ci fosse alcun pericolo, e se i sistemi parziali autonomi non fossero tendenze minacciosamente autonome e divergenti, non vi sarebbe certo alcun bisogno di tali ripetuti avvertimenti; i quali per l'animo orientale, più semplice e tendenzialmente politeista, hanno pressappoco il medesimo significato d'un avvertimento dato a un cristiano affinché non si lasci abbagliare dall'illusione di un Dio personale, per non dire di una Trinità, e di schiere di angeli e di santi"<sup>389</sup>

Così l'evocazione di questi attributi deificati nel cerchio magico del mandala è una parcellizzazione dell'io necessaria poiché rende dicibile mediante immagini il dramma dell'universo ma, al contempo, queste immagini devono essere superate per arrivare a quello che l'autore definisce "il vuoto del vero sentire". Questa definizione, che Tondelli coniò in un saggio dedicato a Peter Handke, ben rappresenta il punto d'arrivo che si pone *Rimini*.

Tondelli nel Gennaio del 1986 durante il dibattito *Scrittori d'Italia* che avvenne nella sede milanese dell'Espresso infatti disse: "Quando scrivo un romanzo, io creo un falso. Parto da altre storie, da altre narrazioni, altre trame. Ma è proprio così che nasce la sentimentalità della scrittura."<sup>390</sup> Così se il mandala è un veicolo adamantino, il romanzo-mandala sarà riflesso del veicolo adamantino. È un'approssimazione alla verità, ma non la verità stessa. Si è visto nella scena della vendita del tanka come Yamantaka sia nominato nella sua forma collerica Vajrabhairava, dove 'vajra' in sanscrito significa diamante o folgore. L'utilizzo del prefisso 'vajra-' indica il tentativo di cogliere l'aspetto trascendente di tutti i fenomeni e rende sacre le attività dell'officiante nel coinvolgere le energie psicofisiche nella

---

<sup>389</sup> C.G. Jung e R. Wilhelm, *Il segreto del fiore d'oro*, cit., p.54-55.

<sup>390</sup> *La penombra mentale*, cit., p.167

meditazione e nella visualizzazione di queste figure. Perciò il vuoto del vero sentire nel romanzo non può altro che originare dalle emanazioni riflettenti che le storie proiettano negli occhi del lettore. E questo spazio proiettivo coinciderà con quello emozionale. Si confrontino questi due brani in cui è evidente il profondo parallelismo fra le note per la quarta di copertina vergate da Tondelli per *Rimini* e un brano tratto da *L'Impero dei segni* di Roland Barthes, testo che l'autore stava leggendo proprio mentre dava gli ultimi ritocchi al romanzo:

" 'Rimini' è innanzitutto il tentativo di costruire un 'romanzo polifonico' in cui la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) in modo tale per cui il senso del romanzo si costituisca esclusivamente in uno spazio esterno a quello testuale, cioè nello spazio di lettura. In questo senso il testo chiama continuamente il lettore a operare collegamenti, rimandi, riferimenti prendendolo nel vortice delle sue trame:"<sup>391</sup>

"La quantità, la dispersione di haiku da un lato, la brevità, la concisione di ciascuno d'essi dall'altro, sembrano dividere, classificare all'infinito il mondo, costituire uno spazio di puri frammenti, una polvere di eventi, che nulla - per una sorta di mancanza di eredi della significazione - può né deve coagulare, comporre, dirigere, concludere. Ciò dipende dal fatto che il tempo dello haiku è senza soggetto: la lettura non ha altro *io* che la totalità degli altri haiku di questo *io*, per infinite rifrazioni, non è mai altro che il luogo di lettura: secondo un'immagine proposta dalla dottrina Hua-Yen, si potrebbe dire che il corpo collettivo degli haiku è un reticolo di gemme, nel quale ciascuna gemma rispecchia tutte le altre e così via, all'infinito, senza che mai si possa afferrare un centro, un nucleo primario d'irradiazione. "<sup>392</sup>

È quindi la rifrangenza del reticolo di gemme e non la singola ed isolata storia a rendere possibile l'approssimazione al vuoto del vero sentire. Un'approssimazione che, però, non può mai arrivare pienamente alla sua meta, limitandosi ad un breve ed improvviso satori.

"Quando la religione dissolve pure gli dei, l'uomo è meno ancorache il sogno di un'ombra, come l'immagine della luna sul tremulo specchio d'acqua. Il tibetano vive e muore nella certezza che il vero non è nelle cose che vede, in quelle che lo spaventano e lo turbano, lo fascinano e lo illudono, ma proprio in quel nulla

---

<sup>391</sup>P.V.T., *Rimini, Vent'anni dopo*, cit., p.140.

<sup>392</sup>R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2002, p.92.

che alita come un soffio ghiacciato su ogni aspetto del mondo. E se gli domandi che cosa c'è in fondo a questo mistero dell'Universo, ti risponderà sempre «*tongpagni*» (*ston pa nid*), il vuoto, il nulla; [...] Per la qual cosa gli asceti, quelli che morendo non più nasceranno, non onorano le immagini; [...] Le immagini servono per gli altri, per la gente non ancora matura che si dibatte nel contraddittorio travaglio [...] Tuttavia i più si abituano ad evocare, cioè a dar forma visibile alle illusioni della fantasia non corretta e disciplinata dalla gnosi e poi di nuovo a dissolverle nel nulla a loro piacimento e così sperimentano direttamente che tutto è immagine e sogno e che la mente è matrice di tutto ciò; solo l'uomo saggio può dominarla facendo tacere il gioco dei fantasmi che crea."<sup>393</sup>

Così la teoria del mandala per Tondelli significa reincarnazione dell'io mediante il linguaggio che, in quanto simbolo, avvicina ma non può condurre pienamente al vuoto. È inutile, quindi, cercare un alter ego tondelliano perché in tutti i personaggi del mandala sono disseminati particolari autobiografici ibridati nel romanzo da elementi fictionali. Tutti sono, in una certa misura, l'autore perché rappresentano la messa in atto di un processo di individuazione che si riflette in cinque modi mistico-narrativi di approssimazione al vero. Perciò la lista di personaggi e vicende da cui abbiamo iniziato la nostra disamina necessita di essere risistemata prendendo atto di come *Rimini* è, soprattutto, una polis mentale abitata dai fantasmi dell'autore. Così il modo più appropriato per entrare dentro a questo universo psichico è costruire un apposito mandala che, pur differendo con la tradizione in alcuni punti, sarà la nostra carta geografica di psicologia del profondo per accedere ai nomi di *Rimini* ed ai loro significati.

### 10.3 Il cosmo sono io stesso: la struttura del mandala

*Rimini* è un romanzo in cinque parti formato da cinque storie in cui, a loro volta, si fronteggiano cinque pentadi contrapposte di personaggi. Questa ricorsività del numero cinque non deve stupire poiché la speculazione indiana aveva diviso in gruppi quinari tutto il mondo sensibile; il Sankhya vi aveva costruito sopra lo schema delle sue categorie che restano lo scheletro della dogmatica di quasi tutte le scuole: i cinque elementi nello stato sottile o grosso, i cinque colori, i cinque oggetti dei sensi, i cinque sensi. Questa divisione quinary si proietta dal mondo esterno a quello interno. Nel Buddismo del Veicolo Adamantino la coscienza primigenia, che nel mandala è simboleggiata da un punto extraspaziale, è detta

---

<sup>393</sup> G.Tucci, *A Lhasa e oltre*, cit., p.70-72.

*Vajradhara*. Questa coscienza si irradia nei cinque Buddha ed a ognuno di questi corrisponde un colore, una componente della personalità ed una passione. Così avremo il seguente grafico:

" " <i>Buddha</i>	<i>colore</i>	<i>componenti della personalità</i>	<i>passioni</i>
1) Vairocana	bianco	materia	tenebra mentale
2) Ratnasambhava	giallo	sensazione	superbia
3) Amitabha	rosso	ideazione	concupiscenza
4) Amoghavajra	verde	coefficienti carmici	gelosia
5) Aksobhya	turchino	conoscenza	ira <sup>394</sup>

In questo modo nell'uomo la luce adamantina viene perduta durante la nascita formando coppie antitetiche irreparabilmente congiunte: luce e tenebra, coscienza e passione, bene e male. Il compito del credente è quello di riuscire ad armonizzare l' equilibrio dei due elementi e ricongiungersi, dopo l'esperienza delle passioni, alla luce primigenia. Però si ricordi che nel Buddhismo c'è omologia fra microcosmo e macrocosmo, così

"i cinque Buddha non restano forme divine remote in cieli lontani, ma scendono in noi medesimi: il cosmo sono io stesso, i Buddha sono in me stesso. Così come in me c'è in una misteriosa presenza la luce cosmica, anche se nascosta dall'errore. Ed ora sono in me questi cinque Buddha, essi sono i cinque costituenti della personalità umana"<sup>395</sup>

Nella scuola indiana si trova la stessa concezione unitaria. La serie quinquaria avrà come punto extraspaziale *Paramasiva* da cui sono proiettati cinque modi di essere, detti *tattva*, categorie:

"1) lo *Sivatattva* è la coscienza pura, l'assoluto «Io »;

2) lo *Saktitattva* è strettamente legato al precedente, come i raggi che accompagnano la luce appena sorta; è l'essere che indissolubilmente segue l'io, con-

<sup>394</sup> G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p.67.

<sup>395</sup> *Ibidem*, p.65.

cretezza assoluta anteriore alla stessa consapevolezza espressa nella frase: « Io sono »;

3) il *Sadasivattva* è la consapevolezza di questo essere, senza che per questo sorga nessuna scissione di soggetto ed oggetto: « Io sono » e sono questo, cioè lo stesso io anteriore ad ogni archetipo dell'universo;

4) l'*Isvarattva*: il « questo » si determina mentre si accentua l'aspetto conoscitivo; non più « io sono questo » ma « questo sono io », l'accento cioè si porta sull'archetipo;

5) lo *Sadvidya*: si esprime sempre con la formula « io sono questo », ma l'io e il questo sono in perfetto equilibrio e sebbene identici di essenza, anticipano tuttavia la diversità: ciò che gli indiani indicano con la parola *bhedābheda*, diversità nell'unità. È una scissione quinary che si determina nel piano dell'assoluto e che naturalmente non si svolge in una successione temporale ma si attua in una contemporaneità eterna onde solo metaforicamente noi possiamo separare e distinguere questo momento e isolarlo dall'Assoluto Essere, Paramasiva, in cui tutto è e diviene"<sup>396</sup>

In questa serie quinary si trova lo stesso paradigma mandalico che i buddhisti esprimono nei loro disegni e che si riflette nelle cinque gnosi di cui i cinque Tathagata sono i simboli:

1) Akshobya, dharmadhatujnana, coincidenza della conoscenza e dell'essere assoluto;

2) Vairocana, adarsajnana, conoscenza nella quale come sullo specchio sono riflessi gli archetipi delle cose;

3) Ratnasambhava, samatajnana, conoscenza della fondamentale identità delle cose in quanto tutte sono immagini fuggevoli emanate da quel fondo;

4) Amitabha, pratyavekshajnana, conoscenza in virtù della quale l'essere unico appare come questo o come quello;

5) Amoghavajra, kriyanusthanajnana, conoscenza in virtù della quale la potenza si traduce nell'atto e vi si dispiega;

---

<sup>396</sup>G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p.69-70.

Che si tratti delle scuole tantriche dell'Induismo o del Buddhismo del Veicolo Adamantino, nel nostro io si ripete intero il dramma dell'universo: il cosmo sono io. Questo parallelismo fra induismo può essere portato oltre: infatti ai cinque modi (*tattva*) di Sciva corrispondono cinque modi di Buddha che in questo caso sono detti *sakti*: cit-sakti coscienza, anandasakti, beatitudine, iccha-sakti volontà, jnana-sakti intelligenza, kriya-sakti, attività. Perciò alla fine avremo questa tabella:

Siva-tattva	cit-sakti	coscienza
Sakti-tattva	ananda-sakti	beatitudine
Sadhakhya-tattva	iccha-sakti	volontà
Isvara-tattva	jnana-sakti	intelligenza
Sadvidya	kriya-sakti	attività

Questa è la costruzione ontologica del mandala: i cinque dèi tutti sullo stesso piano, abbracciati ciascuno alla propria sakti. Nel saggio Tucci spiega come la persona umana sia "un coesistere di due opposte tendenze, l'una centrifuga, l'altra centripeta: così come l'una tendenza ci porta fuori di noi, l'altra ci convoglia verso il ritorno, al punto centrale, la condizione imperitura (*akshram padam*)"<sup>397</sup>. Così fra i cinque Buddha e le passioni ad essi corrispondenti c'è uno stato intermedio composto da creature essenziante di bodhi, i bodhisattva, che tendono alla luce primigenia dopo l'esperienza del mondo. In *Rimini* così avremo cinque coppie Marco Bauer-Susanna Borgosanti; Beatrix Rheinsberg-Claudia Rheinsberg; Roberto Tucci e Antonello M.Zerbini; Alberto-Milvia; Bruno May -Aelred. Ad ognuna di queste cinque coppie corrisponde una storia archetipica in quanto, secondo la definizione data dallo stesso Jung "L'archetipo è la tendenza a formare singole rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni individuali anche sensibili, continuano a derivare dal medesimo modello fondamentale."<sup>398</sup> Perciò si potrebbe sintetizzare il mandala di *Rimini* in questo grafico:

---

<sup>397</sup>G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p.72. Curiosamente, in una recente intervista, anche Antonio Moresco ha affermato qualcosa di simile: "Una stella è la compresenza di due forze opposte: quella centripeta e quella centrifuga. Se ci fosse solo la forza centripeta la vita della stella durerebbe al massimo un paio di settimane, e non quattro miliardi di anni. Se ci fosse solo la forza centrifuga la stella si spegnerebbe. Noi umani funzioniamo come una stella: siamo fatti da due movimenti opposti, che agiscono insieme, per essere una cosa. W. Goldkorn, *Sono folle, dunque scrivo*, L'Espresso, 2 Luglio 2015, p.75

<sup>398</sup>C.Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Tea, Milano 2013, p.52

Marco Bauer-Susanna Borgosanti	coscienza
Beatrix e Claudia Rheinsberg	beatitudine
Roberto Tucci - Antonello M.Zerbini	volontà
Alberto-Milvia	intelligenza
Bruno May-Aelred	attività

Però è insufficiente fare questo tipo di abbinamento senza sottolineare come questa struttura sia ibridata da Tondelli associando una religione (o pensiero filosofico) ed un romanzo (e, in un solo caso, gioca un ruolo importante un disco musicale) ad ogni storia presente nel mandala.

Marco Bauer - Susanna Borgosanti	Psicologia (Jung, <i>Il segreto del fiore d'oro</i> )
----------------------------------	---

Beatrix e Claudia Rheinsberg.	Buddhismo (Tabucchi, <i>Notturmo indiano</i> )
-------------------------------	--

Roberto Tucci - Antonello M.Zerbini	Vedismo (C. Isherwood, <i>La Violetta del Prater</i> )
-------------------------------------	--

Alberto - Milvia	Neoplatonismo/ Buddhismo tantrico (J.Jackson, <i>Body and soul</i> e J. Baldwin, <i>Un altro mondo</i> )
------------------	--

Bruno May - Aelred	Cattolicesimo(C. Coccioli, <i>Fabrizio Lupo</i> )
--------------------	---

L'autore così attua una riscrittura postmoderna del dipinto sacro traducendola in un dispositivo romanzesco che nonostante il suo apparente tono scanzonato si interroga su argomenti di vertiginosa complessità come il rapporto fra Dio e creazione e quello fra romanzo e cosmo. Ogni coppia, quindi, da una parte rappresenta una polarità della ricerca mistica attuata dall'autore mentre, dall'altra, un genere letterario o un romanzo. Così *Rimini* è sia un'opera d'intrattenimento che un *roman à clef* con più livelli di lettura. Per rappresentarsi in questo autoritratto sacro (un autoritratto che coincide col dramma dell'universo) Tondelli si serve anche dei nomi di personaggi. Nel 1986 l'autore si crucciò di un disguido che era accaduto proprio nella prima edizione di *Rimini*:

"[...] vorrei un programma che mi consentisse l'uso di un vocabolario personalizzato, in cui inserire non soltanto parole in lingue straniere difficili da usare



nella grafia corretta senza ricorrere al dizionario, ma anche, nei tentativi romanzeschi, nomi di personaggi. Se avessi lavorato con il computer, la prima edizione di *Rimini* non avrebbe contenuto una mezza dozzina di refusi, "Aerled" in luogo di "Aelred", nome proprio di origine scozzese, difficile da scrivere esattamente (sulla tastiera la "e" e la "r" sono adiacenti) e da emendare anche per un diligente correttore di bozze. (E così pure "Anselme" non sarebbe diventato "Anthelme" o "Albert" a seconda delle mie lune, obbligandomi a noiosissime correzioni e riletture"<sup>399</sup>

Le lune dello scrittore dal punto di vista onomastico, soprattutto nei primi due romanzi, sono per loro natura sfuggenti e contraddittorie. Molti nomi capita infatti che si trasformino, con lievi variazioni, nel farsi del romanzo (questo fenomeno accade soprattutto in *Pao Pao*). Così se accade questa oscillazione è solo una sorta di eredità proveniente da un'antica tendenza onomastica che l'autore perderà a partire proprio da *Rimini*, dove i contorni dei nomi sono delineati e ben definiti. Ciò è di grande fascino, poiché si può intravedere la matericità della pennellata nel nome che non ha ancora trovato una forma definitiva. Queste corrottele onomastiche furono emendate dall'autore durante una revisione del testo nel 1989.

Nell'onomastica di *Rimini* si avverte una profonda differenza fra i nomi iscritti nel mandala e quelli di altri personaggi più defilati. Un esempio: all'inizio del romanzo Marco Bauer per festeggiare l'imminente partenza per Rimini si ubriaca insieme al collega Armando. Questo nome ai fini della comprensione del romanzo è assolutamente irrilevante. Il collega di Bauer si sarebbe potuto chiamare in qualsiasi altro modo. Però i nomi iscritti nel mandala sono assolutamente fondamentali per la comprensione del romanzo.

#### 1) Marco Bauer - Susanna Borgosanti (Susy)

La prima coppia è costituita da Marco Bauer e Susanna Borgosanti. Il cognome Bauer deriva dal tedesco dove significa costruttore e non a caso questo personaggio incarna la coscienza creativa razionale. Invece Borgosanti è composto da borgo che deriva dal latino tardo 'burgum' e significa città e santi, parola che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni. Il cognome Borgosanti, così, allude alla funzione della donna nel romanzo poiché mette in relazione la coscienza-Bauer con l'inconscio, cioè la città-Borgo dove abitano gli attributi deificati o

---

<sup>399</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.81.

"santi" della corona psichica. Infatti quando Marco Bauer conosce Susanna Borgosanti pronuncia delle parole emblematiche:

"Mi voltai. Era lì che si stava togliendo la giacchetta gettandola distrattamente sul divano. Era la principessa e che razza di principessa. [...]"

"Mi chiamo Susanna Borgosanti" disse la fata. Era una favola, una bellissima favola"<sup>400</sup>

Susanna Borgosanti rappresenta la mitopoiesi. È davvero una *favola*. Così come Marco Bauer, per contro, è il cronista che non può altro che narrare i fatti così come li vede. I due personaggi, usando termini junghiani, sono davvero rispettivamente *animus* ed *anima*. Non sorprende quindi come il rapporto fra Bauer e Borgosanti sia di reciproca necessità. Infatti Susy innalza Bauer che si definisce apertamente "un ignorante". Quasi sempre, soprattutto all'inizio del romanzo, la donna lo aiuta mettendolo al corrente delle nuove iniziative della riviera e durante i servizi giornalistici. Si ricordi, inoltre, come Marco abbandona a Milano una donna più grande di lui, Katy, che lavora in un atelier di moda. Questo abbandono, in favore di Susy, ha una valenza simbolica. È il momento in cui inconsapevolmente Marco si emancipa dallo sterile e ciclico cambiamento di mode della città milanese consegnandosi ad una ricerca profonda della verità che avrà luogo durante la sua permanenza a *Rimini*.

## 2) Beatrix Rheinsberg - Claudia Rheinsberg

La seconda coppia è composta da Beatrix e Claudia Rheinsberg. Questa storia è influenzata dal Buddismo tibetano. Si è già visto come l'antiquaria tedesca si decida ad iniziare la ricerca di Claudia dopo aver osservato il tanka. Ma si ricordi che questa religione costituisce attraverso il mandala la struttura profonda del romanzo perciò sarebbe errato circoscriverla ad una sola parte del romanzo. Si ricordi, inoltre, che nel 1984 uscì *Notturmo indiano* di Tabucchi<sup>401</sup>. Sappiamo da un'intervista<sup>402</sup> che l'autore lesse questo breve romanzo proprio mentre stava entrando nell'ultima fase di scrittura di *Rimini*. Il libro di uno scrittore italiano contemporaneo ambientato in India certo non poteva che aver colpito profondamente

---

<sup>400</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.424.

<sup>401</sup>Fra i libri che Tondelli lesse in quel periodo vi sono anche *Imperatori di Bisanzio. Cronografia* di Michele Psello (Mondadori, 1984) e *Fantasmî italiani* di Alberto Arbasino (Cooperativa scrittori, 1977).

<sup>402</sup>A. Guarnieri, *Un libertino a Correggio*, in *La Cronaca di Reggio* del 24 Marzo 1985. In questa intervista Tondelli definisce bellissimo *Notturmo indiano* di Tabucchi ma esprime alcune riserve intorno all'epilogo del romanzo.

Tondelli. Ed è innegabile notare come la trama delle due storie, con alcune variazioni, sia piuttosto simile: se in *Notturmo indiano* il narratore percorre l'India alla ricerca dell'amico Xavier, in *Rimini* Beatrix percorre l'Italia alla ricerca della sorella Claudia. Si ricordi inoltre che Tabucchi ha scritto *Isabel, un mandala*, romanzo postumo uscito nel 2013 (ma composto nel 1996) dove la struttura mandalica è utilizzata per costruire il romanzo.

Negli appunti preparatori il personaggio di Beatrix si chiamava Anne, nome che sarà riciclato nella sua versione tedesca (Hanna) per nominare la donna che lavora in casa Rheinsberg fin da quando le due sorelle erano bambine. Non stupisce questo cambiamento perché Beatrix è un *nomen omen*: l'antiquaria tedesca a Rimini troverà l'amore di Mario e si riappacificherà con la sorella Claudia. Un ricongiungimento familiare che in realtà è un ricongiungimento con sé stessa. Da notare inoltre che i caratteri delle due sorelle sono opposti. La descrizione di Beatrix è degna di un personaggio flaubertiano mentre Claudia è una teenager scontrosa con problemi di droga. Entrambe escogitano un percorso autodistruttivo: l'algida compostezza dell'antiquaria si oppone all'estrema esuberanza della sorella minore. Ma gli effetti che sortiscono da questi due comportamenti sono gli stessi: una profonda alienazione dal sé.

### 3) Roberto Tucci (Robby) - Antonello M. Zerbini (Tony)

La terza coppia è composta da Roberto Tucci (Robby) e Antonello M. Zerbini (Tony). Questa storia sembra ricreare il rapporto che c'era fra lo sceneggiatore Christopher Isherwood e il regista Friedrich Bergmann nel romanzo vedico *La violetta del Prater*: Tony è il corruttore che trascina Robby in questo viaggio ultramondano così come Bergmann aveva iniziato Isherwood. Infatti Robby viene invitato a Rimini da Tony promettendogli che insieme riusciranno finalmente a realizzare la sua sceneggiatura. Però l'idea di Robby per reperire i fondi necessari, *l'Operazione Briciole*, che consiste nel girare di ombrellone in ombrellone tentando di raccogliere le sottoscrizioni dei bagnanti, fa andare Robby su tutte le furie. Ma, contro ogni previsione, il film sarà veramente realizzato poiché durante la loro ricerca fondi i due giovani si imbattono in un produttore che decide di finanziare il loro film. Il cognome Tucci è un tributo evidente a Giuseppe Tucci che ha contribuito a *Rimini* fornendo all'autore con *Teoria e Pratica del mandala* un manuale di sceneggiatura *sui generis*. Invece Antonello M. Zerbini è nominato per la prima volta da Robby quando, spossato dall'inutile ed esasperante questua, fa

notare all'amico come il loro sogno sia un'utopia si accanisce proprio contro il suo nome:

"E naturalmente tutto quello che tocchiamo, solo perché ti chiami Antonello M. Zerbini e io Roberto Tucci, diventa oro"<sup>403</sup>

E più avanti:

"Non sei nessuno, caro Antonello M. Zerbini, nessuno ti fila, nessuno ti prende in considerazione. [...] E per quanto tu abbia quel bastardo di nome che porti, nessuno ti userà nemmeno per pulirsi i piedi."<sup>404</sup>

È evidente come l'autore utilizzi il cognome Zerbini per creare una peraltro riuscita contrapposizione con quello di Tucci, lo sceneggiatore del romanzo.

#### 4) Alberto e Milvia

Questa storia è la più esile, attingendo vagamente ad un immaginario americaneggiante debitore di *Un altro mondo* di James Baldwin: Alberto è un sassofonista che suona nella *big band* di un night della riviera, il *Top In*. Tornando alle prime luci dell'alba nella pensione dove alloggia si accorge che la camera vicino alla sua è occupata; la presenza femminile che percepisce oltre quella porta chiusa si fa sempre più insistente fino a quando una notte Alberto conosce Milvia, una giovane madre di famiglia, e i due intrattengono una *liason* che termina con la fine dell'estate. Se Marco e Beatrix hanno dovuto ripetere un mantra per rievocare una parte di sé, invece Alberto per evocare Milvia soffia dentro al suo sassofono. Questa scena, situata alla fine della prima parte del romanzo, è molto famosa perché l'autore era solito citarla quando lo interrogavano riguardo al suo rapporto con la musica, più in generale, con la scrittura. Infatti è noto come Tondelli parlasse di "ritmo della pagina". Perciò questo brano risulta essere una delle pagine cruciali nella produzione tondelliana. Alberto suona una libera esecuzione del ritornello dell'hit della stagione: *I'm Nobody! Who are you? Are you - Nobody - too? Then there's a pair of us!* Non esiste nessuna canzone con queste parole; infatti sono i primi tre versi di una poesia di Emily Dickinson del 1891. Alberto stesso conosce l'origine del testo:

"Il testo – aveva letto – era stato scritto da una poetessa americana

---

<sup>403</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.562.

<sup>404</sup>*Ibidem*, p.572-573.

cent'anni prima, ma quello che veramente lo faceva impazzire era la musica. Anche perché sapeva arricchirla al momento giusto entrando in anticipo su certe battute. Passò poi a una versione sincopata di Joe Jackson che lo faceva rabbrivire per la bellezza finché non si accorse che stava eseguendo una musica completamente nuova e diversa, una musica sua che non aveva mai sentito prima ma che in quel momento seppe di avere sempre conosciuto."<sup>405</sup>

È interessante notare come dopo la citazione che fa da *ex ergo* al romanzo Joe Jackson sia nuovamente menzionato in *Rimini*. In un'intervista del Maggio 1986<sup>406</sup>, Tondelli addirittura sostenne che gli sarebbe piaciuto far recitare la parte del sassofonista Alberto al cantante inglese nell'adattamento cinematografico del romanzo (poi non realizzato). Questa idea di Tondelli nasce dal fatto che Joe Jackson fu l'ispirazione iconografica per il personaggio di Alberto. Infatti il disco *Body and Soul* del 1984 di Joe Jackson tributa un evidente omaggio alla copertina di un celebre disco jazz di Sonny Rollins<sup>407</sup>.

Se l'ispirazione iconografica per Alberto è dovuta al disco di Joe Jackson<sup>408</sup>, invece per l'ispirazione concettuale di Alberto bisogna affidarci nuovamente al potere identificativo del nome. È noto come Tondelli fosse profondamente interessato al rapporto che intercorre fra mistica orientale e mistica occidentale con un particolare interesse per i filosofi medievali cristiani e gli insegnamenti delle sette buddhistiche. Uno degli scrittori da cui l'autore si ispirò è Alberto Magno che nel *De causis et processibus universitatis* considera la creazione un processo emanatistico, evidentemente ispirato da filosofi neoplatonici come Plotino e Dionigi Aeropagita. All'origine è Dio, "causa prima che è pura luce, sopra cui non v'è altra luce: in essa l'essere si identifica in essenza". Dall'*intellectus universaliter agens* procede l'*intelligentia*, ovvero il primo essere causato, e poi le intelligenze separate come gli angeli, le anime o i cieli. Ora, tornando al complesso ed articolato passo di Tondelli, si noti come da una poesia di Emily Dickinson si passi alla

---

<sup>405</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.523

<sup>406</sup>T. Robertini, *Il tuo libro è come un rock*, intervista a Pier Vittorio Tondelli cantore dell'universo giovanile, in *Il Quotidiano* del 31 Maggio 1986.

<sup>407</sup>Si tratta di *Sonny Rollins Vol. 2* del 1957.

<sup>408</sup>Un'ipotesi suggestiva ma non dimostrabile attraverso il testo è che Tondelli si riferisse ad *Heart of Ice*, la traccia numero 9 (l'ultima) di *Body and Soul*. Questo brano è un crescendo strumentale che culmina con i seguenti versi: "Afferra un coltello e strappa via questo cuore di ghiaccio, portalo con te e cammina verso il sole". Questa traduzione è opera di Tondelli che la citò in un'intervista del 1985 a Federico Tiezzi de I Magazzini Criminali. È probabile che il brevissimo testo della canzone di Jackson fosse interpretato da Tondelli come una sorta di inno sacro in cui il cuore/materia viene estirpato per ricondurre l'asceta al sole/*causa universalis* e luce assoluta. Ma, ripeto, questa ipotesi suggestiva non ha un riscontro testuale e perciò è giusto che rimanga tale.

musica di Joe Jackson e, infine, dalla musica di Joe Jackson alla musica di Alberto, una musica "sua" che aveva sempre conosciuto. Il brano prosegue con la vibrazione del sax che si espande sulla riviera risuonando intutto ciò che la circonda. Questo è di grande interesse poiché Alberto Magno, a differenza del suo allievo Tommaso D'Aquino, riteneva che "l'intelletto umano, in quanto sostanza spirituale separabile, potesse conoscere direttamente se stesso e le altre sostanze separate, come Dio e le intelligenze celesti."<sup>409</sup> Una musica, quindi, che diventa cosmica distaccandosi da qualsiasi tradizione possibile perché l'autore/emanazione si può ricollegare al suono primigenio e, addirittura, per intuizione, al creatore/causa prima e pura luce. Questa teoria trova una diretta corrispondenza nella scuola Shingon (traslitterazione dell'espressione cinese chen-yen che, a sua volta è traduzione della parola sanscrita 'mantra', "parola di verità") una corrente del Buddhismo tantrico o Vajrayana, in cui si ritiene che la verità ultima sia contenuta, o almeno possa essere catturata, da un suono assoluto.

"Il ritmo lo aveva ormai preso, non conosceva più la stanchezza e il tedio e il dolore di quell'alba bagnata e fredda"<sup>410</sup>

Questo improvviso sfondamento di piani però è destinato a sparire con la stessa celerità con cui è arrivato:

"Alberto [...] raggiunse finalmente quella porta, di fronte alla sua stanza, in cui – ormai lo sapeva – stava sognando una donna, una donna che ancora non aveva osato mostrarsi durante quei suoi ritorni all'alba ma che ogni notte lo attendeva. E il suono del suo sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba dopo il diluvio."<sup>411</sup>

La donna a cui si allude nel finale del brano è Milvia. Questo personaggio appare esclusivamente quando Alberto torna in piena notte alla Pensione e perciò non stupisce che questo nome sia riconducibile al latino 'milvus', ossia il nibbio bruno, rapace assai diffuso dal piumaggio molto scuro e con le punte delle ali di colore nero. Si viene così a creare una forte polarità luce/buio fra i due personaggi. Si noti inoltre la contrapposizione fra il termine con cui Tondelli descrive la performance di Alberto: se inizialmente infatti si parla di "canto rauco", alla fine il

---

<sup>409</sup>J.A. Weisheipl, *Alberto Magno e le scienze*, ESD-Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1993, p.546.

<sup>410</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.524.

<sup>411</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.524.

canto regredisce a "rauco grido di dolore". Nella stessa musica di Alberto c'è quindi una polarità di luce (il canto) e una polarità di buio (il grido di dolore). Il *satori* di luce assoluta descritto nella prima parte del brano svanisce in un'alba che è un ritorno alla notte, cioè alla prigione opaca della materia e allo spaziotempo che con il canto era stato, almeno per un attimo, trasceso. L'assoluto di Alberto, quindi, si contrappone al relativo di Milvia. Nella dottrina del buddhismo Shingon uno degli scopi principali dei riti è promuovere l'intuizione mistica di due regni interpenetranti della coscienza, il Garbhadhatu (Regno Relativo) e il Vajradhatu (Regno Assoluto). Il *Dizionario Buddhista* Humpreys spiega come letteralmente l'uno significhi 'Elemento-Diamante' e sia il polo positivo o coscienza immanifesta, mentre l'altro significhi 'Elemento-Grembo' e sia il polo negativo o mondo manifesto. Entrambi i due regni sono governati da Mahavairocana, il Buddha cosmico, fondamento di tutti i fenomeni. Tondelli così rappresenta narrativamente un ardito parallelismo fra scolastica e buddhismo tantrico ricalcando quanto aveva fatto Rudolf Otto con Sankara e Meister Eckhart in *Mistica Orientale Mistica Occidentale*. Certo questo accostamento non è uno sfoggio di erudizione quanto piuttosto un suono che spiega più di qualsiasi parola il rapporto di Tondelli con la scrittura. Un rapporto che, come si vedrà, sarà riveduto e aggiornato in *Camere separate*.

#### 5) Bruno May ed Aelred

Bruno May appare per la prima volta nel romanzo ad una festa mondana dove sono presentati i finalisti del XXVII Premio Internazionale Riviera letterario. Il nome di questo personaggio è un'allusione al quasi omonimo chitarrista dei Queen Brian May. Probabilmente Tondelli voleva sottolineare con questo nome il suo statuto di rock star *ob torto collo* dopo lo scandalo di *Altri libertini*. Invece il nome Aelred, già presente in *L'attraversamento dell'addio*, è un omaggio ad Aelredo di Rielvaux. La coppia composta da Bruno May ed Aelred, però, è profondamente diversa rispetto a quella di *L'attraversamento dell'addio*, dove il compagno di Aelred era Fredo. Quando Aelred appare nel romanzo canta alcuni versi di una canzone degli Smiths, cioè *I don't owe you anything*:

"Did I really walk all this way  
Just to hear you say  
"Oh, I don't want to go out tonight"...

I don't owe you anything, no  
But you owe me something  
Repay me now"<sup>412</sup>

Bruno May è in debito con Aelred perché scrive grazie alla sua presenza ispiratrice, ma non è possibile ricondurre questa incarnazione di dio al Dio che in Tondelli è - come sostiene Rudolph Otto- il totalmente altro. Se Aelred coincidesse con Dio la fenomenologia dell'abbandono entrerebbe in un assurdo logico. Perché costruire un'intera poetica sul dolore dell'assenza di Dio quando addirittura il numinoso può essere condensato in un personaggio? E perché, ancora, Dio è un alcolizzato che, tradendo ripetutamente Bruno, acuisce in lui la disperazione fino a condurlo all'estremo gesto? Non credo Bruno May ed Aelred siano comparabili alla storia di una notte che intercorre fra Carmelo, incarnazione del Dio Salvatore Dulcimascolo, e Carlo in *Petrolio* di Pasolini. In quel caso Carlo esperisce nella violenza perpetrata da Carmelo la grazia che è indivisibile dal sesso.

Nel mandala invece il *Vajrabhara* è il punto extraspaziale, lo zenith onnipresente ed onnipervadente, che di solito non viene rappresentato (anche se ciò varia a seconda della setta buddistica). Perciò, non potendo coincidere pienamente con Dio per la stessa struttura linguistica e mandalica del romanzo, Aelred sarà il demone del numinoso. Un essere umano che porta in sé Dio come una malattia. Demone perché è una figura del regno intermedio, non del tutto Dio trascendente, non del tutto essere umano corporeo. Numinoso non perché implica una potenza sacra "assolutamente altra". Perciò Aelred non è Dio ma una *homo imago dei*. Il suo essere immagine è sintomo di caduta della pura luce adamantina. Non a caso il mestiere di Aelred è quello di pittore, un produttore di immagini. Bruno May può assecondare la sua *grandeur* illusoria grazie alla presenza ambigua dell'amico.

"Ogni persona è costretta a crearsi una finzione per poter continuare a vivere. C'è chi pensa alla famiglia, chi al lavoro, chi al danaro, chi al sesso. Ma sono tutte illusioni. Io ho la mia. Non posso fare a meno di crederci"<sup>413</sup>

Però nel viaggio di approssimazione alla verità lo scrittore rischia di essere inghiottito dal demone del numinoso che oscura la presenza del Dio infinitamente altro. Non si deve confondere il Dio personale con il Divino assolutamente imper-

---

<sup>412</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.611.

<sup>413</sup>*Ibidem*, p.633.



sonale. Il demone Aelred è materia numinosa ma non pura luce incorporea. Se Aelred fosse sufficiente non si spiegherebbe come Bruno May, così come fa Attilio Lughi, altro personaggio chiave del romanzo, intervalli il suo soggiorno di piacere a Rimini con lunghi periodi di riflessione nel monastero di Badia Tedalda. Quindi occorre sottolineare come si tratti più dell'aspetto demoniaco del cattolicesimo che si trova in *Fabrizio Lupo* di Coccioli che non di un Aelred come Dio. Così in *Rimini* Bruno May è vittima dell'angelo distruttore Aelred, colui che ispira rendendo possibile la subcreazione letteraria ma, nel contempo, allontana dal vero Dio.

"I fantasmi antichi, il ricordo di un mondo primitivo e lontano, le figure mostruose e curiose delle intuizioni barbare e crude dei primordi, vivono nel fondo dell'anima e invano si tenterebbe soffocarli; si riaffaccerebbero improvvisi sul limitare dell'inconscio. Questa gnosi non li nega né li respinge, ma, come gli inviti del senso, li convoglia verso più nobili vie o li trasfigura"<sup>414</sup>

La storia di Bruno May rappresenta con dovizia di particolari la condizione di Tondelli scrittore, intrappolato nelle sue immagini mentali ed a cui non basta l'incarnazione di una divinità sotto forma umana o artistica, perché è comunque un surrogato rispetto alla divinità come infinita luce. Aelred è necessario nel percorso di approssimazione a Dio ma deve essere superato poiché sostituire Dio con l'*homo imago dei* sarebbe una riprovevole idolatria. È innegabile come Bruno, dopo aver giaciuto con Aelred, abbia provato una sensazione fuggevole di grazia, "il canto dell'universo, il cui suono si riverbera nella cassa armonica del mondo"<sup>415</sup>. Ma il dolore dell'abbandono, ovvero il desiderio di tornare alla pura luce di Dio, dopo l'esperienza della vita, permane. Anzi, il corpo di Aelred rende ancora più estremo il desiderio del ricongiungimento. Il canto originato dai corpi dei due amanti è la trasmutazione sonora della pura luce.

Nel Settembre 1982 durante un soggiorno a Londra Tondelli visitò al British Museum una mostra di arte tibetana ed andò alla proiezione del documentario *Tibet: A Buddhist Trilogy* di Graham Coleman. Questa esperienza fu l'argomento di un dettagliato resoconto prima edito su *Il resto del Carlino* e poi raccolto in *Un weekend postmoderno*. Nella trasposizione romanzesca questo evento è attribuito al vissuto di Bruno May che lo rammenta poco prima di togliersi la vita:

"Una volta, a Londra, al Ritzy cinema di Brixton, aveva visto un film: *Ti-*

---

<sup>414</sup>G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, cit., p.146.

<sup>415</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.619.

*bet: a Buddhist trilogy* [...]. La parte centrale del film consisteva nella documentazione della celebrazione di un antichissimo rituale del Buddhismo zen conosciuto come *A Beautiful Ornament*. Una decina di monaci riuniti accanto al Lama pregavano recitando le autogenerazioni della divinità, cantandone le sillabe originarie, i mantra, le trasmutazioni sonore che avevano dato vita ad altre divinità. (...) Un suono straordinario e non umano come di gocce calcaree che piovono sul pavimento di una grotta, una eco bronzea che i monaci cullavano dondolandosi sulle gambe incrociate. Una sola volta gli capitò poi di sentire qualcosa di simile. A Roma. In una basilica. [...] Ne era certo. Era la stessa identica musica che usciva dalle labbra chiuse dei monaci. La stessa musica che aveva scoperto facendo l'amore con Aelred."<sup>416</sup>

Questo evento doveva aver colpito profondamente Tondelli. È verosimile che lo scrittore correggese in quel suono avesse riconosciuto l'origine del canto dell'universo. Però se nel momento della creazione lo scrittore esperisce Dio per emanazione, tentando di imprimere quel sacro suono nel "ritmo" della pagina, invece le parole sono solo riflessi. L'incubo che vive Bruno May è quello di vedere lui ed il sacro nome di Aelred "mummificati in una descrizione"<sup>417</sup>. La parola umana contiene solo parte della luce primigenia che va sempre più, di passaggio in passaggio, perdendosi. Quando lo scrittore plasma il suo sub-universo si ricongiunge al *big bang* rendendolo dicibile attraverso le ombre di luce delle parole. Però prima del *big bang* c'era una "big light" a cui i due scrittori, quello vero e quello della trasposizione romanzesca, infinitamente tendono. Una luce adamantina ed incorruttibile che se potesse essere accolta nella pagina porterebbe dal canto mitico a quello epico. Così Bruno May si toglie la vita per sfuggire da questa drammatica contraddizione. Il capitolo di *Rimini* in cui Bruno si suicida inizia con questi versi di Emily Dickinson:

"Adieu! my friends, my work is done,

And to the dust I must return.

Far hence, away, my spirit flies

To find a home *beyond the skies*"<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.648.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 645

<sup>418</sup> *Ibidem*, p.628.

L'arte può e deve essere una via mistica: lo scrittore ha cantato dio con tutto sé stesso ma solo il Dio che sta nel cielo può estinguere definitivamente il dolore della separazione. Uno dei brani chiarificatori per comprendere il dramma cosmico lacerante che vive Bruno May è una scena notturna in cui lo scrittore convince Bauer a fare una passeggiata al chiaro di luna:

"Raggiungemmo la spiaggia. [...] Sulla sinistra avanzavano le luci galattiche della raffineria di Ravenna lanciate sul mare come a indicare il percorso di una astropista spaziale. Verso l'orizzonte, sul mare, altre luci gialle e rosse, indicavano i giacimenti di gas combustibile: piattaforme minacciose come provenienti da un'altra civiltà, da un altro mondo. Passeggiammo, fianco a fianco, sulla spiaggia. "Ecco perché ti ho portato qui." Alzò il viso verso il cielo stellato. Restò in silenzio. La sua voce poi divenne un tremolio: "Siamo ormai troppo lontani, amico mio. Siamo nel cielo. Mille miglia lontani nel buio della notte. Senza nostalgia della nostra casa". Sul suo viso splendeva un po' folle la luce della luna. Il piccolo diamante incastonato nel dente rifletteva segnali intermittenti alla volta del cielo come messaggi laser."<sup>419</sup>

La devastazione del mondo si ripercuote nelle creature di Dio. Forse c'è stato un tempo edenico in cui Aelred coincideva con Dio, ma ora è solo un angelo caduto. L'infinita luce da cui tutto è stato generato è come se si fosse gradualmente trasmutata in una luce demonica. Il confronto fra le luci della raffineria di Ravenna e la volta celeste è impietoso. Questo brano non sfigurerebbe ne *Gli incendiati* di Antonio Moresco: si pensi alla scena in cui il protagonista del romanzo abbandonava la villa del cacciatore di schiavi sfigurata dalla luce artificiale per intraprendere una fuga "esordica" che lo conduce ad iscriversi nella pienezza del cosmo. Un luogo dove risiede una luce ben diversa:

"Ho raggiunto la macchina. Mentre mi infilavo le chiavi ho sentito venire da molto vicino un rumore liquido. Mi sono girato. C'era un uomo che stava pisciando a qualche metro di distanza [...] « Skol'ko zvezd! » ho sentito che stava dicendo tra sé, mentre continuava a pisciare a scroscio tenendosi l'affare ancora mezzo duro con tutte e due le mani, la testa arrovesciata per guardare il cielo « Come ha detto? » gli ho irresistibilmente chiesto. « Quante stelle! » [...] Ho guardato anch'io in alto, e la notte era buia e fredda e il cielo era veramente tutto pieno di stelle e di bave di luce. [...] l'uomo mi guardava e aspettava. Non so perché, ma

---

<sup>419</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.559.

ho messo istintivamente una mano e un braccio fuori dal finestrino, puntandoli contro il cielo nero tutto pieno di stelle, e poi ho fatto un gesto osceno col dito medio sollevato, per dire che glielo ficcavo dentro."<sup>420</sup>

Certo, fra Tondelli e Moresco vi è una differenza sostanziale: se in *Rimini* lo scrittore osserva anelante il cielo lontano, il protagonista degli *Incendiati* può addirittura, con un gesto osceno, conficcare il suo dito nella matericità corporale del cosmo. Così, se per Tondelli la scrittura è separazione, invece per Moresco è esattamente l'opposto:

"Mi vado convincendo sempre di più che la "cultura" procede e prolifera attraverso una produzione continua di differenziazioni di superficie e di antinomie, per allontanamento e separazione e non per fusione. Mentre ci sono altre forze, relegate in genere al ruolo di semplici "istinti", che spingono invece verso la fusione. Non sto dicendo -con un'altra e speculare semplificazione- che questi ultimi sono il bene mentre la "cultura" è il male, perché è evidente che anche in questa dimensione della vita si scatenano forze distruttive e antinomie e altre manifestazioni che sono state definite e normalizzate con il nome di "male". Ma mi sembra che, a differenza di queste ultime, che contengono nello stesso tempo -nel bene come nel male- un elemento fusionale, la cosiddetta cultura e le sue strutture concettuali siano inseparabili dalla segmentazione e si configurino fin dall'inizio come una macchina per la produzione esponenziale di antinomie. E allora dobbiamo domandarci a cosa ci serve, cosa ci dona una macchina concettuale e culturale simile, se per avvicinarci a qualcosa di infinitamente piccolo ci allontana invece da qualcosa di infinitamente più grande."<sup>421</sup>

In Moresco la scrittura è combustione, non separazione. Però entrambi i romanzi hanno un andamento cosmico che in *Rimini* è simboleggiato da un mandala, non a caso un cerchio concentrico come quello scelto da Moresco per esemplificare graficamente il metodo per scrivere *Gli esordi*. In Tondelli però si fa una netta distinzione fra teogonia e cosmogonia che in Moresco è totalmente assente perché i due piani coincidono. In entrambi i romanzi presi in esame, *Gli incendiati* e *Rimini*, però c'è lo stesso movimento che porta l'io fino al sé cosmico. Nell'epilogo degli *Incendiati* è lo stesso universo che parla. Invece in Tondelli c'è uno

---

<sup>420</sup> A. Moresco, *Gli incendiati*, Mondadori, Milano 2010, p.96-97.

<sup>421</sup> R. Marvaso e A. Moresco, *Intervista all'autore di Zingari di merda*, pubblicata on-line sul sito de *Il primo amore* e consultabile all'indirizzo: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article689>.

straordinario esempio di realismo figurale che sottolinea come fra scrittore e cosmo vi sia una rispondenza diretta ma, al contempo, un'abissale lontananza: il diamante<sup>422</sup> incastonato sul dente di Bruno May dimostra come nella bocca da cui sono originate le parole dello scrittore c'è lo stesso sfolgorio del cielo stellato. Ma si tratta di un riflesso, di un mero riflesso. Invece lui ne *Gli incendiati* può contare sul bagliore d'oro della bocca di Ljuba e, attraversata insieme la fornace della vitamorte in un'unica combustione, diventano una stella. Un lieto fine che si contrappone alla morte di Bruno May suicida perché stanco di cantare con le ombre di luce delle parole quello sfolgorio lontano. Lui vuole, dissolvendosi, non essere più il cantore di un riflesso cosmico, ma essere dove sono lui e Ljuba; un luogo precluso a Bruno May ed Aelred: nel centro eterno e vibrante dell'irradiazione.

Questa interpretazione che vuole il suicidio di Bruno May come ultimo atto di una via mistica che si conclude con la liberazione è avvalorata anche da un altro importante dato: Bruno May è un alcolizzato ed il suo cocktail preferito si chiama *Il lungo addio*, come il romanzo di Raymond Chandler. Però saremmo fuori strada nell'imputare la dipendenza di Bruno esclusivamente come un omaggio allo scrittore americano. Poco prima dell'estremo gesto Bruno si fa confessare da Padre Anselme che gli dice: "Quello che fa di noi degli apolidi è l'inquietudine di amare Dio"<sup>423</sup>. La dimensione di esiliato è il motivo scatenante della dipendenza dall'alcool di Bruno.<sup>424</sup> Che vi sia un *trait d'union* fra questi due aspetti che sembrano essere scissi lo dimostra una pagina di Carlo Coccioli tratta da *Uomini in fuga* (1973), un romanzo documento in cui sono raccolte le storie di molti membri di Alcolisti Anonimi che sono guariti grazie alla terapia di gruppo. Durante le battute conclusive del libro Coccioli definisce gli alcolisti come "uomini in fuga" (da qui il titolo del libro) perché afflitti da una condizione di esilio cosmico:

"L'uomo-in-fuga è colui che non accetta il mondo in cui si trova: né la sua forma di spazio, né la sua forma di tempo. Ne ha orrore: orrore di quello spazio e orrore di quel tempo. Antitesi della pace, e sovente camuffato con la maschera del

---

<sup>422</sup>Questo diamante è davvero il Vajra del buddhismo tibetano. Lo comprova, oltre alla struttura del romanzo, alcune velate allusioni che si trovano nella storia di Beatrix. Infatti la turista tedesca che ritroverà la sorella e soprattutto sé stessa soggiorna all'Hotel Diamante di Bellaria. Lo scrittore Bruno May ha, come si vedrà meglio più avanti, un diamantino conficcato in un dente. Uno dei tanti tributi al Buddhismo disseminati nel corso del romanzo.

<sup>423</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.647

<sup>424</sup>L'eccesso come via mistica è uno degli aspetti più affascinanti e contraddittori di alcuni personaggi di Pier Vittorio Tondelli. A questo proposito si veda: G. Malavasi, *La bestemmia come preghiera, percorsi biblici e letterari* in AA.VV., *Geografie tondelliane*, cit., p.121-230.

tedio, il suo orrore non si spiega che ammettendo che esiste un'immagine diversa, in lui, dello spazio e del tempo: un'immagine che è ricordo. Donde la sua nostalgia: donde la sua inquietudine. È simile a una brama: di un Paradiso Perduto, di un mondo prima della Caduta. Cupidigia, pertanto, di ri-legarsi a qualcosa che è remoto ma non dimenticato (re-ligo, religio: religione). Qui, in questa dimensione dello spazio e del tempo, io sono in esilio!: e la frase si trasforma in un incessante impulso a fuggire: a cercare una diversa dimensione dello spazio e del tempo (forse quella conservata nel ricordo, nutrita dalla nostalgia). <sup>425</sup>

Queste parole consonano perfettamente con quelle che Padre Anselme riferisce allo scrittore alcolizzato Bruno May. La dipendenza, sia per gli alcolisti di Coccioli che per lo scrittore Bruno May di Tondelli, è un gesto d'insurrezione che afferma il desiderio di un ricongiungimento con Dio, o meglio, con una patria che è a di là del tempo e dello spazio. Tondelli è esplicito su questo proposito. Si veda infatti il dialogo fra Bruno May e Marco Bauer che rimane stupito per aver incontrato dapprima lo scrittore in un bar e poi in un monastero.

"L'ultima volta che ci siamo visti, se non sbaglio, era in un posto per niente simile a questo" dissi. Non mi decidevo a entrare.

"Trovì che esista qualche differenza fra il bar di un Grand Hotel e un monastero?"

"La gente direbbe di sì, c'è qualche differenza."

Mi afferrò deciso il braccio e mi trascinò dentro. "Si sbaglia disse serio, "sono entrambi luoghi mistici e assoluti." Ridacchiò. <sup>426</sup>

Così l'alcolismo, considerato in larga parte delle trattazioni letterarie un fenomeno sociale utile per caratterizzare personaggi *maudit*, in *Uomini in fuga* e *Rimini* invece si tinge di dimensioni cosmiche. Quindi sarebbe minimizzante considerare l'alcolismo di Bruno May *solo* un omaggio a Roger Wade, l'*alter ego* di Raymond Chandler in *Il lungo addio*.

#### 6) Pensione Kelly/Hotel Kelly

Il mandala termina con la coppia di Bruno May ed Aelred. Però c'è una sesta storia appositamente lasciata fuori dalle cinque pentadi opposte e che fa sezio-

---

<sup>425</sup>C.Coccioli, *Uomini in fuga*, Rizzoli, Milano 1973, p.318

<sup>426</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.550

ne a sé. Si tratta di un breve racconto autonomo che attraverso la descrizione del luogo in cui pernottano Robby, Alberto e Milvia descrive la storia socio-economica di Rimini dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Questo breve racconto - almeno in apparenza - non aggiunge né toglie niente alle tre sezioni del romanzo che conservano una totale indipendenza rispetto a questa propaggine narrativa. Lo stesso Tondelli non numerando le due parti di questo racconto forma una netta contrapposizione con il resto del romanzo:

" Parte Prima: IN UN GIORNO DI PIOGGIA

*Pensione Kelly*

Parte seconda: RIMINI

*Hotel Kelly*

Parte terza: APOCALISSE, ORA"

L'unico vero "personaggio" che compare nel racconto è la struttura ricettiva denominata Kelly ed il modo in cui da Pensione si trasforma in Hotel (durante il boom economico) ed infine da Hotel viene declassata a Meublé per via di un incendio che ha reso inagibile il seminterrato, lasciando nell'aria un persistente ed inestinguibile odore di legno bruciato. Questa storia, però, è anche un piccolo *bildungsroman* perché è raccontata in prima persona dal figlio dei proprietari Renato che si scopre essere nato, come Tondelli, nel 1955. Renato è l'unico nome interessante della sezione. Infatti, fatta eccezione per quello del narratore, le scelte onomastiche fanno da *pendant* all'epoca che Tondelli intende evocare: si pensi, per esempio, ad alcuni nomi volutamente *demodé* che designano il gruppo delle signorine "vu", alcune villeggianti degli anni Cinquanta: Vanda, Vally, Vulmerina e Vera. Così, per acuire l'effetto di realtà, si legge che la pensione Kelly fu così nominata negli anni Cinquanta come omaggio a Grace Kelly e che, invece, negli anni Sessanta il piccolo Renato fu preso in braccio da Shell Shapiro dei Rocks, di cui Tondelli scrive erroneamente sia il soprannome del cantante che il nome del gruppo. Infatti David Norman Shapiro, in arte Shel (senza la doppia elle), sbarcò in Italia con gli Shel Carson Combo nel 1963; il gruppo, solo successivamente, si nominò The Rokes. Questo doppio errore può forse stupire al tempo di Internet dove con un clic si sarebbe risolto il problema. Ma è noto come questa parte del romanzo, insieme alla storia di Beatrix, fu l'ultima a essere composta da Tondelli. Quindi è possibile che questo errore nasca dalla fretta più che dall'imperizia. Per

ovviare a questo tipo di problema in *Un weekend postmoderno* i nomi delle band furono revisionati, su richiesta di Tondelli, dall'amico e scrittore esperto di musica pop Matteo B. Bianchi, anche se nell'opera c'è una piccola svista non emendata: i Pale Fountain si chiamano in realtà Pale Fountains. Ma tornando al focus della nostra trattazione, cioè Renato, per comprendere l'importanza di questo nome bisogna tornare ad osservare la struttura che vede i due frammenti narrativi Pensione Kelly/Hotel Kelly come brevi postille rispettivamente della prima e seconda parte del romanzo. Entrambi le due parti che precedono il racconto bipartito terminano con la storia del sassofonista Alberto. *In un giorno di pioggia* il sassofonista è in procinto di conoscere Milvia e il suo canto si è tramutato in un grido rauco di dolore:

E il suono del suo sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli uomini colti in quel momento bagnato, all'alba dopo il diluvio."<sup>427</sup>

Mentre invece nella seconda parte *Rimini* Alberto è disperato perché Milvia è andata via con i bambini. La sua *liason* si conclude con il finire dell'Estate.

"Verso mattino Alberto raggiunse la pensione. Alberto raggiunse la pensione. I suoi passi erano faticosi. Impiegò molti minuti per salire le rampe di scale. Quando fu sul pianerottolo, gettò lo sguardo verso la porta da cui tante volte erano provenuta quella luce calda e femminile. Quella mattina per la prima volta, era spenta. La porta chiusa. Milvia era partita il giorno prima con i figli. Era arrivato il marito e se li era portati via con sé. Fu la prima volta che sentì una profonda, dolorosa nostalgia per quella luce che non c'era più. Barcollò fino alle tende, in fondo al corridoio che trattenevano la luce del giorno. Si aggrappò e tirò con tutta la sua forza. Il chiarore entrò nel corridoio come un lampo. Strinse gli occhi. Pensò che annegare forse doveva essere la stessa cosa: dissolversi rabbiosamente nella luce troppo forte di un nuovo mattino"<sup>428</sup>

Gli epiloghi delle parti 1 e 2 conducono al relativo del Garbhadaṭu. Se nel "canto rauco" Alberto aveva esperito un *satori* di assoluto, al di là del tempo e dello spazio, nella relazione che intrattiene con Milvia ritorna al "grido rauco" in cui il dolore della separazione è placato dall'amore fra le due divinità. Però, a ben vedere, l'essere umano è soggetto ad un universo che è macchina esponenziale di separazioni. Prima pura luce incorrotta, poi corpo desiderante che si completa ed

---

<sup>427</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.524.

<sup>428</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.683.



infine essere umano separato che sprofonda dalla pienezza all'entropia del cosmo con una nostalgia dello stato originale che si fa grido di dolore universale. Il tempo ciclico è una trappola da cui i personaggi di *Rimini* tentano disperatamente di affrancarsi, in cerca di una salvezza. Quando Bruno May sta per suicidarsi si legge questo:

"Per un istante tutti i colori del mondo, tutti gli abbracci del mondo scoppiarono nel suo cervello finché non ci fu più nessun Aelred nella sua vita, né scrittura, né Dio, né alcool, né ferite, né amori, né passioni. Soltanto un respiro lento che faticava a venire. Non disse un'ultima parola, né lasciò scritto niente. Fu il suo mattino terminale"<sup>429</sup>

Il mattino terminale si contrappone al tempo ciclico in cui è intrappolato Renato. Si noti come nella descrizione che precede il suo estremo gesto si sottolinea come lo scrittore si affranchi da tutto ciò che aveva gravato il suo percorso terreno e, significativamente, soprattutto dalle passioni. Così Renato e Bruno May sono gli estremi opposti di un ciclo di reincarnazione che avviene in *Rimini*. Infatti Renato "nato di nuovo" è intrappolato, usando i termini del buddhismo Shingon, nell'Elemento Grembo (relativo) così come Bruno May entra con il suo estremo gesto nell'Elemento Diamante (assoluto)<sup>430</sup>. In altre parole le sezioni del romanzo rappresentano l'avvicinamento all'assoluto mentre il racconto è la caduta nel relativo. In questa suddivisione Tondelli esprime una vibrante polemica contro la scrittura di matrice generazionale e sociologica. È possibile raccontare Rimini anche attraverso una storia stereotipica che racconta l'avvicinarsi di mode e stagioni. Ma la realtà che è più della realtà stessa in questa parte del romanzo volutamente si risolve in una mimesi banalizzante che si ferma alla superficie dell'universo, non rivelandone il dramma in cui tutti sono coinvolti. A Tondelli invece interessa nella fase di *Rimini* la classicità, un concetto che io tradurrei piuttosto con il termine archetipicità. Cioè arrivare all'aspetto adamantino e immutabile del vero. Così le due parti dedicate alla Pensione Kelly sono una mimesi impossibilitata a rendere dicibile "il vuoto del vero sentire" cui Tondelli ambisce.

È possibile, quindi, reputare il racconto Pensione Kelly/Hotel Kelly simile ad un girone dell'Inferno dantesco, poiché si è detto più volte come *Rimini* sia uno

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, p.652.

<sup>430</sup> Semplificando, si potrebbe semplicemente dire che ci sono due piani fra i quali non esiste nessuna comunicazione, due mondi del tutto diversi, uno sansarico in cui è caduto Renato (parti 2 e 4) ed un altro, stavolta nirvanico, rappresentato dalle parti 1,3 e 5 di *Rimini*.

stato intermedio fra realtà fenomenica e verità adamantina. E, per analogia, il resto del romanzo può essere equivalente al Purgatorio. Però come si vedrà nel prossimo capitolo questi personaggi anelano una verità extratemporale che sarà ricercata in un luogo di confine: il monastero di Badia Tedalda dove Bruno May, Marco Bauer e il senatore Attilio Lughì, protagonista del giallo metafisico che si risolve nell'ultima parte del romanzo, hanno cercato di placare la loro ansia di assoluto.

" Parte Prima: IN UN GIORNO DI PIOGGIA      eternità (primo satori e caduta nel garbhadatu)

*Pensione Kelly*      storia

Parte seconda: RIMINI      eternità ( seconda caduta nel garbhadatu)

*Hotel Kelly*      storia

Parte terza: APOCALISSE, ORA"      revulsione di piani/satori

## 11. Il giallo metafisico di *Rimini*

All'inizio della terza parte di *Rimini* viene ritrovato il corpo senza vita del senatore Attilio Lughi. Per Marco Bauer si tratta di un'occasione insperata per mettersi in luce con la redazione di Milano. Gli inquirenti sembrano propendere per la versione del suicidio ma il giovane giornalista non è affatto convinto di questa versione dei fatti e, proprio per questo, si prodiga alacramente per chiarire le dinamiche che hanno portato il senatore a perdere la vita. Tondelli in un'intervista nel Marzo 1985 sostenne che gli sarebbe piaciuto se *Rimini* fosse paragonato a un romanzo di John Le Carré, uno degli scrittori noir che prediligeva (insieme al giallista italiano Giorgio Scerbanenco). In un articolo dedicato proprio a Le Carré, Tondelli considera *La spia che venne dal freddo* come in assoluto il suo romanzo migliore perché

"l'improvviso capovolgimento di prospettiva (leggi il romanzo in un certo senso, poi, di colpo, capisci che è l'esatto contrario...) è il frutto dell'abilità, dell'intelligenza e della tecnica di un grande narratore."<sup>431</sup>

Questa indicazione risulta decisiva per approcciarsi ad un giallo di *Rimini* che avrà, nel suo epilogo, un radicale capovolgimento di prospettiva. Per prima cosa Bauer interroga il collega Romolo Zanetti che conosce approfonditamente il vissuto del politico ucciso, una persona molto nota in Rimini e dintorni. Attilio Lughi è stato, almeno apparentemente, una persona specchiata: prima partigiano, poi nelle file della Democrazia Cristiana e infine il ritiro dalla politica attiva nel 1979. Durante la sua vita, segnata profondamente da una vocazione monastica mai messa in pratica, ha avuto una solo flirt con una certa Contessa Baldini che, però, muore già nel 1971. Nella sua descrizione Zanetti, per commentare il carattere dell'uomo e la sua parca vita sentimentale, usa una curiosa espressione:

"E prima? Non aveva avuto donne, prima?"

"Che si sappia no. Era uno scapolo di ferro. Un cattolico duro di quelli '*poiché non sei né caldo né freddo ti vomiterò dalla mia bocca*' "<sup>432</sup>

Questa frase è tratta dalla Bibbia: Apocalisse 3:15-16; un modo decisamente singolare per descrivere il carattere di un politico ma prefigurativo per ciò

---

<sup>431</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.914.

<sup>432</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.541.

che accadrà nell'epilogo del romanzo. Marco Bauer, da giornalista alle prime armi, si trasforma in un detective metafisico: prima si reca a Sant'Arcangelo dove l'ucciso abitava insieme ad un'anziana domestica, l'Argia, e al nipote di lei, Fosco, assunto da Lughì come autista. Non essendo in casa lascia un biglietto da visita ai due con la prece che lo ricontattino; poi al monastero di Badia Tedalda dove il politico era solito recarsi in raccoglimento e preghiera. Badia Tedalda si rivela essere un luogo importante nella struttura di Rimini. È probabile che Tondelli l'abbia scelto perché è un luogo di confine. Infatti, pur essendo in provincia di Arezzo, confina con Marche ed Emilia Romagna. Perciò viene a crearsi una *coincidentia oppositorum* fra il monastero-Badia Tedalda e il *dancing*-Rimini. Scenari in cui si consumano i due poli, opposti ma complementari, della ricerca mistica dei personaggi. A Badia Tedalda incontra Padre Michele, al secolo Giovanni Maria Miniatì, ma l'uomo di chiesa, paragonato a un Buddha per il suo aspetto, risponde elusivamente alle domande di Bauer.

Quando il caso sembra essere ad un punto morto, Fosco si presenta autonomamente in Redazione e consente a Bauer di fare un sopralluogo nell'auto di Lughì dove l'intraprendente giornalista trova nel posacenere l'ultimo biglietto scritto dal senatore prima di togliersi la vita. Era quindi un suicidio e ne aveva le prove.

"Lo scoop" dicevano nelle scuole di giornalismo, "non è nient'altro che trovarsi sul luogo giusto al momento giusto. E questo vuol dire una sola cosa. Avere il demonio che lavora per voi."<sup>433</sup>

Bauer è felice perché ha raggiunto il traguardo prefissato riuscendo a fare uno scoop che quasi certamente coinciderà con il tanto sospirato avanzamento di carriera e, addirittura, con un po' di notorietà. Però anche stavolta Tondelli, con una sottile "ironia mistica", mette in guardia il lettore. Infatti, così come aveva citato un verso dell'Apocalisse per descrivere il carattere del senatore, stavolta chiama in causa il demonio, parola che in questo contesto deve essere ricollegata al neoplatonismo. In Plotino il "δαίμόν che ci è toccato in sorte" ha il compito di guidarci nella sfera soprasensibile. Poiché il pensiero cosciente e puramente logico non è sufficiente, si tratta anche in questo caso di un'ispirazione mistica, della scintilla di uno spirito divino grazie a cui è possibile elevarsi dalla dimensione materiale a quella intellegibile. Il δαίμόν a cui si affida Bauer, la sua fame di noto-

---

<sup>433</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.604

rietà, però è un cacodemone perché la soluzione del caso è errata. E Bauer, pur credendo di essere nella dimensione intellegibile, è ricacciato in quella materiale. Il dato che sembra far arrivare ad una verità oggettiva non è altro che una contraffazione, superficie occultante che non possibilita la vera conoscenza. Il giovane giornalista uscirà da questa *impasse* proprio grazie ad un nome<sup>434</sup>. Ma andiamo per ordine. Con il caso Lughì ormai archiviato, Susy informa Bauer di una curiosa moda, quella della colletta, che sta imperversando sulla riviera: dopo i cineasti improvvisati che sono riusciti a finanziare il loro film anche attraverso sottoscrizioni popolari e la volta delle suore di Sant'Agata Feltria, bisognose di fondi per continuare a mantenere in piena efficienza un centro disabili. Infatti da quando un misterioso benefattore ha smesso di sovvenzionare le loro attività benefiche sono finite sul lastrico. Bauer chiede a Susy di approfondire la questione perché, dopo aver pensato che Sant'Agata Feltria non dista molto da Badia Tedalda, è colto da un presentimento. Quando Susy va al convento raccoglie alcune informazioni che non fanno altro che rinsaldare le convinzioni del giovane giornalista. Una delle ragazze disabili del centro si chiama Thea. Questo nome colpisce profondamente Bauer perché Thea è il nome di una società immobiliare che sta costruendo sulla riviera un grosso complesso di ricezione turistica. Curiosamente la Thea da poche settimane ha cambiato nome diventando Silthea. In questi tre nomi è contenuta non solo la soluzione del giallo ma anche il significato profondo dello stesso. Bauer non ci mette molto a capire che il misterioso benefattore delle sorelle di Sant'Agata era proprio il senatore Attilio Lughì corrotto dalla Thea. Il patto fra il senatore e la società era il seguente: la Thea poteva costruire in cambio di cospicue tangenti e la promessa che nel complesso turistico ci fosse una residenza per i bambini handicappati di cui Thea<sup>435</sup>, sua figlia, faceva parte. Infatti nel 1971 dalla relazio-

---

<sup>434</sup> Anna Langiano nel recente articolo *Un sound tonnelliano: le distorsioni sonore in Rimini*, in cui l'autrice riflette in modo piuttosto rapsodico sul romanzo di Tondelli, si sottolinea l'importanza dei nomi partendo proprio da quello di Thea: "Le lettere Thea che rimangono sul cartellone in disuso, i tratti di penna uniti nel comporre Claudia, l'interminabile elenco telefonico che cela e rivela il cognome di Giorgio: i nomi sono ridotti a segno grafico, a labirinto esoterico nascosto in se stesso (...). Proprio in quanto segni, spetta ad essi esprimere l'armonia profonda delle cose (...) Il segno permette di unire nel profondo ciò che è diviso, è alla base dell'incomprensibile, misteriosa corrispondenza tra i nomi e le cose" *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, cit., p.124.

<sup>435</sup> Il nome di questo personaggio è, ovviamente, il femminile del nome Dio in greco antico. È di estremo interesse notare come questo nome sia attribuito ad una ragazza handicappata. Cristianamente si potrebbe dire che Dio si trova al massimo grado proprio negli ultimi. Però come non notare il fatto che questa scelta possa trovare una corrispondenza in *Divina invasione* (1981) di Philip Dick, dove la famiglia Asher è incarnazione fantascientifica della sacra famiglia. Così ci potrebbe essere un parallelismo fra Herb Asher (padre), Rybys Romney (madre), Manny Asher (figlio) e Attilio Lughì (padre), Contessa Baldini (madre) e Thea (figlia). Si ricordi inoltre che il figlio degli Asher, Manny, così come Tea, è ritardato. Questi parallelismi farebbero credere ad un

ne fra lui e la Contessa Baldini (che morì lo stesso anno) era nata una figlia che fu affidata dal senatore alle sorelle. Fra il 1979 e il 1983 il senatore continua a ricevere dalla Thea cospicue somme che versa al centro finché non scopre che la società ha deciso di non costruire nel complesso turistico la residenza per handicappati. Lughi protesta in modo veemente minacciando di costituirsi se i patti non fossero stati mantenuti e per questo viene ucciso. In questo giallo c'è la drammatizzazione di una delle frasi fondamentali di *Rimini* che è stata già affrontata in precedenza. Quella in cui Bruno May, guardando prima l'oleodotto di Ravenna e poi il cielo stellato, ha una nostalgia cosmica che si riassume nella frase "Siamo ormai troppo lontani." Il giallo serve a costruire un mito che descrive il perché di questa lontananza. Il cognome Lughi non a caso deriva dal celtico 'Lúg', divinità della mitologia celtica indicata anche come "figlio del sole" o "il luminoso". Lughi (che quando è al convento per trovare la figlia si fa chiamare Signor Francesco, come l'autore del *Cantico dei cantici* tanto caro a Tondelli) è il politico portatore di una luce corrotta che va sempre più perdendosi fino a quando si crea una spaccatura. Si potrebbe dire, semplificando, che la morte di Lughi simboleggia il passaggio da un mondo neoplatonico/emanativo ad un mondo gnostico/separato. Il senatore, così come Bruno May, incarnano un desiderio di pienezza che alla fine è impossibile, almeno in vita. Entrambi muoiono. Così il rapporto fra uomo e divinità si risolve in favore del primo che assolutizza il suo potere nel nome di una ὕψις suicida. Infatti il nome sacro Thea finisce per diventare niente più che una sigla in cui la parola d'origine viene occultata e desementizzata: Silthea. Questo nome è ricalcato intorno al Silmarillon di Tolkien<sup>436</sup> che non a caso è una scenografia mitica creata *ex novo* dall'autore de *Il signore degli anelli*. Ecco da dove deriva la meditazione trascendentale spaccata in due dove si fronteggiano una tanka tibetana e una foto dell'Italia in miniatura nella "terra di mezzo" di Rimini popolata da sommersi e salvati: Il linguaggio di programmazione di *Rimini* è un codice

---

Tondelli lettore dickiano. Sebbene è noto come l'autore conoscesse *Blade Runner*, io credo che questa somiglianza sia dovuta alle stesse fonti usate dai due scrittori. Infatti sia Dick che Tondelli erano fortemente affascinati dai rotoli di Nag Hammadi. In *Divine Invasioni* vi sono riferimenti espliciti ad essi. Invece, per quanto riguarda Tondelli ed il suo *Rimini*, grazie al fondamentale volume di Spadaro è noto come Tondelli possedesse *I Vangeli gnostici*, a cura di Luigi Moraldi, Adelphi, Milano 1984. Si tratta della prima edizione italiana di questi Vangeli che, fra l'altro, presto andò esaurita. Si pensi che già nel 1989 si era arrivati alla quarta edizione. Ciò fa intuire come Tondelli, con ogni probabilità, avesse comprato tempestivamente il libro potendo consultarlo durante la composizione di *Rimini*. Questa ipotesi è avvalorata, oltre che dalla struttura del giallo di *Rimini*, da una frase allusiva che Marco Bauer afferma commentando il profilo psicologico di Lughi: "Uno gnostico contemporaneo? Se così era, lo sentii simpatici per la prima volta." P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.544

<sup>436</sup>Una frase di Tolkien viene non a caso citata nella parte conclusiva del romanzo: P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.706.

binario in cui Thea e Silthea, il mandala/ dramma dell'universo e l'allucinazione collettiva, si alternano con la vittoria di quest'ultima. A rendere ancora più amareggiante lo scacco subito da Bauer, la scoperta di essere stato inviato a Rimini appositamente per rinvenire il biglietto d'addio del senatore suicida. Infatti Bauer, come si è già notato precedentemente, in tedesco significa costruttore. È stato lui stesso a costruire una vicenda predeterminata dall'alto in cui lui è stato solo una pedina.

### 11.1 L'apocalisse Zen e l'eucatastrofe

L'uccisione di Lughi porta l'apocalisse in Rimini così come la crocifissione di Gesù aveva causato un terremoto nella Bibbia. Ma ancora una volta c'è uno sfalsamento fra realtà effettuale e allucinazione collettiva. Infatti la fine del mondo a Rimini viene predetta da un conferenziere esoterico che l'ha dedotta riordinando una non ben specificata sestina in latino con i numeri della Kabbalà. Ciò crea fra i villeggianti non un clima di tensione, contrariamente a quello che si potrebbe credere, bensì quello che nel romanzo viene definito come "il trip della fine":

"Le discoteche più avvedute improvvisarono parties "World's end" e fecero soldi a palate con gente che faceva la fila fino alle tre del mattino per godersi la fine di Babilonia, o di Sodoma o Gomorra. Parties "Caduta di Costantinopoli", "Preso di Bisanzio", "Incendio di Roma" sorsero qua e là dando vita a un look improvvisato fatto e soprattutto di veli, parei, fusciasche e nastrini arrotolati attorno ai corpi nudi. [...] Così, dopo un primo momento di incertezza, anche gli albergatori capirono che la "fine del mondo" aveva dei risvolti positivi."<sup>437</sup>

Questo party sfrenato si traduce ben presto in scontri e tafferugli di cui Bauer è vittima; infatti viene investito da una motoretta che lo prende in pieno, incastrandolo sotto ad un'auto in sosta. Per questo decide di consegnare a Susy, che era con lui, i preziosi documenti comprovanti i bonifici di Lughi alle sorelle di Sant'Agata.

"Susy continuava, china, ad allungare il braccio. Fu allora che le consegnai il pacco e il dolore alle gambe divenne più forte. Mi aggrappai con le mani ai ferri del telaio dell'auto, riuscii a togliere il viso da quella carrozzeria puzzolente. Vidi le sue gambe, dritte, il suo volto, le sue braccia accanto al fuoco. La sua espressione assente davanti a quei pezzi di carta che incendiati volavano via nel turbine

---

<sup>437</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.705.

della fine del mondo. Poi tutto divenne nero e caldo e troppo odoroso. Un odore fortissimo nauseante. Persi i sensi. Per me l'ultima notte del mondo finì in quel momento"<sup>438</sup>

Questa scena cruenta in cui Bauer è travolto dagli eventi dell'apocalisse riminese rappresenta la revulsione di piani Zen che consente al personaggio, attraverso un *satori*, di liberarsi dal sogno fallace della riviera in cui era stato fagocitato. "Il satori può essere considerato come un flusso dell'inconscio nelle regioni della coscienza"<sup>439</sup>. Questo spezza il legame di reciproca necessità fra Bauer e Susanna Borgosanti. Infatti il giovane giornalista abbandona la ragazza perché è stata lei a bruciare di proposito le prove che inchiodavano Lughi (neanche l'inconscio può reggere il confronto con documenti relativi all'esistenza di un uomo che nella finzione romanzesca è equivalente all'incarnazione di un Dio caduto, ma pur sempre di Dio, l'infinitamente altro) e solo in quel momento comprende il vero significato della foto in cui due turisti sorridono di fronte all'Italia in miniatura. Non era un ben arrivato ma un arrivederci. Non era l'inizio delle vacanze ma la fine. Adesso Bauer è sì, uno sconfitto, ma è uno sconfitto che ha rimosso la pellicola di sogno che occultava la datità del reale. La notte del mondo per Bauer è finita. Non resta che un "qui ed ora" che consente al giovane giornalista di distinguere i contorni delle cose. È il *satori* che gli consente di andare via dal trans-mondo di *Rimini* liberandosi così da un luogo anticamente sacro che era caduto in mano al demone della separazione. Però sarebbe limitante fare una lettura esclusivamente buddhista di questo finale. Infatti la passione di Attilio Lughi salva Marco Bauer: nell'universo/mandala di *Rimini* la morte del senatore mette in moto il meccanismo che consente alla coscienza del giovane giornalista di liberarsi dalle immagini inconscie in cui era intrappolata. A questo proposito risulta chiarificatore il saggio di Tolkien *Sulle fiabe* che uscì per Rusconi nel 1984 dentro al volume *Albero e foglia*, proprio quando *Rimini* era nel pieno della lavorazione. Uno dei concetti fondamentali del saggio è il fatto che chi scrive fiabe non è uno scrittore ma un sub-creatore, cioè qualcuno che "subcrea" un universo originato dalla riflessa luce del mondo primario. Questo nuovo universo, che non deve essere considerato come una mimesi o un'interpretazione simbolica del mondo primario, è animato da fantasie che sono la matrice di nuove "forme" create "alla nostra misura e nel nostro modo derivativo perché noi, i subcreatori, siamo stati a nostra volta creati;

---

<sup>438</sup> *Ibidem*, p.720.

<sup>439</sup> C. Humphreys, *Lo zen*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1963, p.170.



e non soltanto creati ma fatti a immagine e somiglianza di un Creatore"<sup>440</sup>. In questo contesto Tolkien sottolinea l'importanza del lieto fine nelle fiabe ed introduce un concetto che risulta essere particolarmente efficace per descrivere l'epilogo di *Rimini*: quello di "eucatastrofe":

"Ben più importante è la Consolazione del Lieto Fine, al punto che quasi quasi mi azzarderei ad affermare che tutte le fiabe completamente tali dovrebbero averlo. Per lo meno, oserei dire che la Tragedia è la vera forma di Teatro, la sua suprema funzione; ma che è vero il contrario per quanto attiene alla fiaba. E, poiché a quanto pare non disponiamo di una parola che possa esprimere tale opposto, lo chiamerò eucatastrofe. Il racconto eucatastrofico è la vera forma di fiaba e ne costituisce la suprema funzione. La consolazione delle fiabe, la gioia del lieto fine, o più esattamente della «buona catastrofe», l'improvviso «capovolgimento» gioioso [...]: questa gioia, che è uno degli stati d'animo che le fiabe sanno suscitare in maniera esemplare, non è essenzialmente «escapistica» né «fuggiasca». Nella sua cornice fiabesca ovvero ultramondana, essa è una grazia improvvisa e miracolosa: non c'è da far conto che possa ripresentarsi. Questo non smentisce l'esistenza della discatastrofe, del dolore e del fallimento: la loro possibilità è anzi necessaria alla gioia della salvezza; smentisce però, nonostante le molte apparenze del contrario, l'universale sconfitta finale, e pertanto è *evangelium*, in quanto permette una fugace visione della Gioia, al di là delle mura del mondo, acuta come un dolore. [...] La caratteristica peculiare della gioia in un riuscito lavoro di fantasia può pertanto essere designata quale un improvviso balenare della realtà o verità sottesa."<sup>441</sup>

"L'«eucatastrofe», però, non deve essere considerato esclusivamente valevole per il mondo subcreativo perché in essa vi è "un lontano barlume o un'eco dell'*evangelium* nel mondo reale."<sup>442</sup> Ecco perché Tondelli definì *Il Signore degli anelli* come un "libro mitico e biblico"<sup>443</sup>:

"I Vangeli contengono una favola o meglio una vicenda di un genere più ampio che include l'intera essenza delle fiabe. I Vangeli contengono molte meraviglie, di un'artisticità particolare, belle e commoventi: «mitiche» nel loro significato perfetto, in sé conchiuso: e tra le meraviglie c'è l'eucatastrofe massima e più

---

<sup>440</sup>J.R.R. Tolkien, *Albero e foglia*, Bompiani, Bologna 2000, p.36

<sup>441</sup>*Ibidem*, p.91-92

<sup>442</sup>*Ibidem*, p.95

<sup>443</sup>P.V.T., *Tolkien ritrovato*, Rock Star N.78 del Febbraio 1987.

completa che si possa concepire. Solo che questa vicenda ha penetrato di sé la Storia e il mondo primario; il desiderio e l'anelito alla subcreazione sono stati elevati al compimento della Creazione. La nascita del Cristo è l'eucatastrofe della storia dell'Uomo. La Resurrezione, l'eucatastrofe della storia dell'Incarnazione. Questa vicenda si inizia e si conclude in gioia, e mostra in maniera inequivocabile la «intima consistenza della realtà»<sup>444</sup>.

Il "qui e ora" del *satori* buddhista, grazia improvvisa e miracolosa che mostra l'intima consistenza della realtà, e l'eucatastrofe si compenetrano nel finale di *Rimini*. La struttura del romanzo fu l'oggetto di cinque anni di lavoro perché sintetizzava la riflessione religiosa dell'autore. Un'opera, quindi, molto complessa ed ambiziosa certo non assimilabile al romanzo di consumo. Certo può sembrare curiosa questa interazione fra buddhismo, neoplatonismo, cristianesimo e persino gnosticismo ed ebraismo: come può un mandala culminare con un giallo metafisico intriso di riferimenti cristiani che vede come protagonisti una *sacra familia* composta da Thea, la contessa Baldini e Attilio Lughi? In realtà questo *modus operandi* sincretistico, sebbene fosse del tutto nuovo in ambito romanzesco, aveva alcuni precedenti. Per esempio lo psicologo Ernst Bernard costruì un suo mandala che denominò " il mandala del Tao" e lo pose sopra una riproduzione della sacra sindone

"quale mio atteggiamento personale di fronte alla Crocifissione [...]"<sup>445</sup>

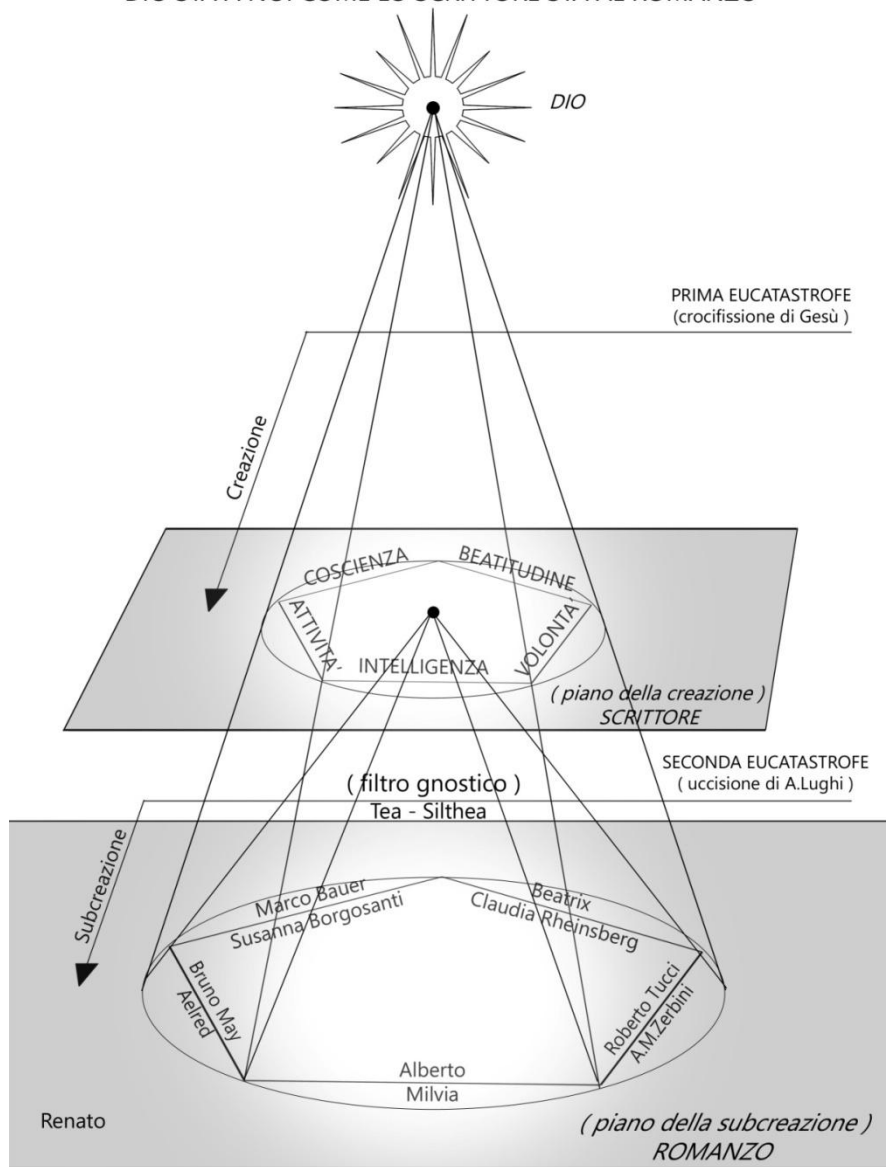
Essendo la struttura del romanzo non di facile comprensione, ho deciso di sintetizzarla attraverso un grafico che, seppur con qualche approssimazione, consente di avere una visione d'insieme del romanzo tondelliano

---

<sup>444</sup> J.R.R. Tolkien, *Albero e foglia*, cit., p.95-96

<sup>445</sup> E. Bernhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969, p.146

DIO STA A NOI COME LO SCRITTORE STA AL ROMANZO



In questo grafico si può vedere chiaramente come Dio sta alla creazione come lo scrittore sta al romanzo. L'emanazione dei raggi conosce, però, un continuo affievolimento e il compito dello scrittore è quello di contrapporsi all'estinzione della luce. Se questa è la struttura di *Rimini*, la cui complessità ha richiesto sei anni di lavoro, viene da chiedersi cosa possa avere ispirato Tondelli a cimentarsi in una così ardua impresa. E, soprattutto, se questa ricostruzione a posteriori possa essere ritenuta solo un ardito tentativo critico o si avvicini davvero a quello che aveva studiato l'autore. Tondelli già nel 1976 conosceva il cerchio ermetico e nel Luglio 1979 inizia a fantasticare *Rimini*, con *Altri libertini* e la tesi di laurea ormai quasi terminate. È noto come uno dei libri da lui più frequentati ed ammirati all'epoca fosse *Finzioni occidentali*. Ebbene, nel libro di Celati si legge questo:

"mi interessa notare l'atteggiamento di Freud quando, tra gli altri casi clini-

ci fi cui tratta, tutti più o meno a tendenza nevrotica, affronta il caso d'un grande psicotico, il presidente Schreber. Presidente del tribunale di Dresda, ricoverato in preda a una grave forma di paranoia, Schreber aveva scritto un volume di incredibili memorie, dove spunta una fantasia cosmologica di raggi che provenendo da Dio lo raggiungono, lo penetrano e lo ingravidano. [...] Le spropositate fantasie di grandi psicotici, come il presidente Schreber [...] sono per noi lontane come i miti dell'antichità. Anche qui si entra in un mondo dove tutto è smisurato, percorso da voci che deformano ogni cosa: voci in cui segno e sintomo si confondono, per una confusione propria del pensiero visionario. Lontano anni luce da quei grandi visionari, si direbbe che la cosa che capiamo meno siano proprio le tendenze visionarie: le tendenze che sfociano in una vision cosmica [...] come nel delirio del presidente Schreber, in cui emerge una cosmologia simile a quella arcaica, dove i demoni fungevano da congiunzione tra il cielo e la terra"<sup>446</sup>

Non stupisce che Tondelli, appena dopo aver licenziato il romanzo ( o forse dovremmo dire trans-mondo?) *Rimini*, avesse detto ad Enos Rota di voler scrivere un libro di religione comparatistica. Però ciò non accadde. Il 1986 fu l'anno del racconto *Pier a Gennaio* e della pubblicazione di *Biglietti agli amici*. Due tappe di avvicinamento fondamentali per un romanzo che lo scrittore sta già fantasticando: *Camere separate*.

---

<sup>446</sup> G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p.105-106. Si veda anche S. Freud, *Casi clinici . Il Presidente Schreber*, Bollati Boringhieri, Milano 1975 e *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano 1973. Da questo libro R. Calasso si è ispirato per scrivere il suo libro d'esordio *L'impuro folle* (Adelphi, 1974).

## 12. Fuori da Rimini: Il caso del racconto *Pier a Gennaio* (1986 e 1988)

"Ho letto un suo libro" disse Oliviero.

Bruno sbuffò. "Avrei preferito che non me l'avesse detto."

"Perché?" Lo guardò.

"Era un'altra persona. Le sembrerà ridicolo, ma è così quando si finisce un libro. Chi ha scritto quelle cose è una persona di cui occasionalmente io porto il nome. Niente di più."<sup>447</sup>

Il racconto *Pier a Gennaio* nasce come "esercizio stilistico sul tema delle persone autobiografiche". Sappiamo da Paolo Landi<sup>448</sup>, amico personale dello scrittore, che la prima versione di *Pier a Gennaio* fu scritta dall'autore alla fine del 1984 e pubblicato originariamente in *Nuovi argomenti*<sup>449</sup> (1986). Il racconto, nacque da un vero e proprio sopralluogo nei luoghi Berlinesi in cui aveva vissuto Christopher Isherwood e dalla lettura di alcuni testi dello scrittore americano, in particolare *Christopher and his kind* (1976) e *October* (1980). Questi sono alcuni fra i testi della produzione di Isherwood che pongono maggiormente l'accento sulla biografia dell'autore. Tondelli come modello si rifecce soprattutto a *October* perché anche *Pier a Gennaio* è diviso in capitoli che hanno come titolo un giorno del mese. Le uniche due differenze fra i testi sono la lunghezza (il romanzo di Isherwood copre tutti i giorni del mese mentre il racconto di Tondelli si limita a sette capitoli dedicati ad altrettanti giorni) e, cosa più importante, *October* è frutto dell'interazione fra le parole dello scrittore americano e i ritratti che il suo compagno Don Bachardy ha fatto alle persone in visita nella loro casa durante l'Ottobre del 1979<sup>450</sup>. Questi ritratti sono di grande suggestione ed integrano la narrazione creando uno straordinario effetto di realtà. Quando nel 1987 uscì l'edizione italiana, Tondelli recensì entusiasticamente sull'Espresso del 14 Giugno 1987 il libro glossando l'articolo proprio con tre disegni tratti da *October*:

"In questo libretto soavemente minimal Isherwood affronta tutti i temi del

---

<sup>447</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.632

<sup>448</sup>Paolo Landi è un massmediologo ed esperto di moda conosciuto da Tondelli durante la sua frequentazione della scena fiorentina di metà anni Ottanta. L'intensa amicizia fra i due è durata fino alla morte dello scrittore. Infatti si noti come uno degli ultimi scritti di Tondelli fu la prefazione al libro di Landi *Lo snobismo di massa*, Einaudi, Torino 1991. Inoltre, fra i libri pubblicati da Landi, sono degni di nota *Cosa c'entra l'Aids con i maglioni? Cento lettere di amore-odio alla Benetton* (Mondadori, 1992), *Il cinismo di massa* (Sperling & Kupfer, 1994) e *Manuale per l'allevamento del piccolo consumatore* (Einaudi, 2000).

<sup>449</sup>Il racconto fu poi raccolto, con variazioni approntate nel 1988, dentro al volume *L'abbandono* (1993)

<sup>450</sup>Tondelli considerò la possibilità di fare un libro d'arte in cui *Pier a Gennaio* fosse affiancato da illustrazioni. Il progetto fu scartato, però, in favore dell'incompiuto *Sante messe*.

suo lavoro di scrittore al punto da trasformare quello che poteva essere un diario quotidiano e un po' casuale nella quintessenza della sua opera, nel 'must' per tutti noi suoi ammiratori: autobiografia, omosessualità, Stati Uniti, Inghilterra, Byron, non-violenza, filosofia indù, solitudine, Berlino, Auden, cinematografo, scrittura, alcool, capelli corti, California, identità, Divine..."<sup>451</sup>

Nonostante la forte passione per Christopher Isherwood il procedimento onomastico per cui il nome d'autore appare nella diegesi di un'opera è stato tentato da Tondelli solo in questo caso: infatti troviamo il nome Pier esclusivamente in *Pier a Gennaio*. Questo è l'unico esempio in cui lo scrittore viene meno a quella che sembra essere una legge non scritta della sua operazione letteraria, cioè fare romanzi in cui la materia autobiografica dell'autore viene distribuita in più alter ego fittizi. È noto come lo scrittore abbia avuto un rapporto soffertissimo e ambivalente con i suoi testi, a tal punto che la versione definitiva di *Pier a Gennaio* (basata sulla revisione d'autore fatta nel 1988 per la traduzione inglese del racconto) inclusa nel volume *L'abbandono* ha subito alcune variazioni fra cui il cambiamento o l'esclusione di alcuni nomi. Però molti di questi, fra cui quello del protagonista del racconto, rimangono invariati. Nella tabella qui di seguito sono elencati i personaggi in ordine di apparizione, compresi gli scrittori nominati durante il racconto:

<i>Pier a Gennaio</i> versione 1986	<i>Pier a Gennaio</i> versione 1986
Pier	Pier
Rostagno	Nome espunto
Ellen	Nome espunto
Paolo	Nome espunto
Enrico	Enrico
Mauro	Mauro
Annamaria	Annamaria
Giuliana	Nome espunto
Franco	Nome espunto
Nome mancante	Alberto
Monica	Monica
Marco	Marco
Susanna	Nome espunto
Christopher Isherwood	Idem
Richard (personaggio di <i>October</i> )	Idem
Auden (W.H. Auden, personaggio di <i>October</i> )	Idem
Don Bachardy (personaggio di <i>October</i> )	Idem
Alfredo	Nome espunto

<sup>451</sup>P.V.T., *Chiamalo amore*, in L'Espresso, 14 Giugno 1987, p.160.

Chris (versione abbreviata per C. Isherwood)	Idem
Cesare Brandi (scrittore)	Idem
Roland Barthes (scrittore)	Idem
Rudolf Otto (scrittore)	Idem
Laclos (Pierre-A.-F. Choderlos de Laclos, scrittore)	Idem
James Baldwin (scrittore)	Idem

Si possono riconoscere fra i nomi propri del racconto persone esistenti che facevano parte del circuito artistico fiorentino. Per esempio nel personaggio di Paolo è facile riconoscere Paolo Landi, in Monica, Monica Sarsini, in Annamaria, Annamaria Papi e così via. Questo uso dei nomi, però, ancora una volta, è affermazione di una precisa idea linguistica che l'autore persegue. C'è un brano fondamentale nel capitoletto "6 Gennaio" dove, celebrando la morte appena avvenuta di Christopher Isherwood, Tondelli fa un'interessante riflessione onomastica:

"6 GENNAIO. È morto Christopher Isherwood. In questo modo Pier riscriverebbe il finale di *A Single Man*: "Quell'entità che per ottantadue anni si è chiamata Christopher Isherwood si è separata da un corpo sfibrato, che giaceva a letto da tempo e che si chiamava anch'esso Christopher Isherwood. Tutto è ora parente della spazzatura in cortile. Bisognerà sollecitamente portar via entrambi e provvedervi."<sup>452</sup>

Questa è effettivamente la riscrittura del finale di *A Single Man*, uno dei romanzi preferiti di Tondelli, a tal punto che originariamente *Camere separate* doveva chiamarsi *Amanti singoli* o *Un uomo single*. Ma perché lo scrittore di Correggio dopo la morte di Isherwood decide di sostituire il nome dell'autore a quello di George, il protagonista del romanzo? Una risposta parziale è data dallo stesso Tondelli in un articolo del Dicembre 1985:

"*A Single Man* [...] è il racconto in prima persona di un professore universitario, di una sua giornata al college californiano senza più la presenza dell'amico. Lo straordinario finale del romanzo è veramente una essenza di pensiero orientale conficcata tragicamente in un cuore che resterà per sempre europeo."<sup>453</sup>

Di cosa tratta il finale del romanzo e, soprattutto perché è correlato al pensiero orientale? È lo stesso Isherwood a parlarne durante un'intervista di W.I. Sco-

<sup>452</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.750

<sup>453</sup> P.V.T., *Culture Club su Rockstar 1985-1989*, a cura di Irigoyen J.M. - Videtti P., allegato a Rockstar 8, 1992, p.12

bie pubblicata originariamente su *Paris Review*:

"INT: Il Vedanta è presente in *Un uomo solo*?

ISH.: A sprazzi: l'immagine finale delle pozze d'acqua tra le rocce, che durante la bassa marea sono entità separate; poi arriva l'acqua e diventano tutte un solo flusso di coscienza, e non puoi più dire che una sia separata dall'altra. Ma naturalmente non c'è nessun personaggio che sia propriamente religioso. L' uomo solo è uno stoico, uno che ha realmente le spalle al muro."<sup>454</sup>

Quella che Isherwood definisce l'immagine finale è in realtà il penultimo paragrafo, quello che introduce l'epilogo che Tondelli cita variando il nome del protagonista George con quello dello scrittore Christopher Isherwood in *Pier a Gennaio*. Il brano delle pozze d'acqua è questo:

"Intanto, ecco che questo corpo, noto come il corpo di George, addormentato su questo letto, russa fortissimo. [...] Ma George è qui presente nella sua interezza? Qualche miglio a nord lungo la costa, su una scogliera vulcanica, si apre una serie di baie rocciose. Con la bassa marea si possono visitare. Ogni piscina è separata e diversa dalle altre, e con un po' di fantasia gli si può anche dare un nome: George, Charlotte, Kenny, la signora Strunk<sup>455</sup>. Per convenzione attribuiamo a George e agli altri un'entità individuale: ma possiamo pensare come un'entità anche una piscina di roccia; benché, con ogni evidenza, non sia tale. Le acque della coscienza - per così dire - brulicano di ansie braccate, bavose cupidigie, intuizioni abbaglianti, vecchie ostinazioni incrostate alla roccia, segreti mai svelati che brillano sul fondo, organismi proteiformi del malaugurio che si trascinano misteriosamente, forse per dare l'allarme, verso la luce della superficie. Come possono coesistere creature così diverse? Perché devono. Le rocce della piscina tengono assieme il loro mondo. E finché dura la bassa marea null'altro esiste. Ma anche una lunga giornata finisce; conduce alla notte, all'alta marea. E come le acque dell'oceano irrompono, sommergendo e oscurando le piscine, così su George e gli altri, nel sonno, irrompono le acque di quell'altro oceano; quella coscienza che non è nessuno in particolare, ma contiene tutti e tutto, passato, presente e futuro, e si estende ininterrotta oltre le stelle più lontane. Possiamo supporre che, nell'oscurità dell'alta marea, alcune di queste creature vengano strappate alle loro piscine e

---

<sup>454</sup>C. Isherwood, *Ottobre*, Mondadori, Milano 1992, p. 105. Si ricordi che questa intervista era già presente nell'edizione del 1986 di SE edizioni che l'autore recensì l'anno dopo.

<sup>455</sup>Questi sono tutti nomi di personaggi presenti in *Un uomo solo*.



condotte in alto mare, in acque profonde. Ma quando torneranno il giorno e la bassa marea, riporteranno una preda, una qualsiasi? Potranno raccontarci qualcosa del loro viaggio? Cosa potranno dirci, se non che le acque dell'oceano non sono poi così diverse da quelle della piscina?<sup>456</sup>

Questa immagine che Isherwood scrisse ispirato dal Vedanta costringe Tondelli a variare il finale di *A Single Man*. Lo scrittore di Correggio, infatti, dedica questo "esercizio sulle persone autobiografiche" non a Christopher Isherwood ma alla "non entità Christopher Isherwood", cioè alla pozza d'acqua riassorbita dal mare. In *Pier a Gennaio*, infatti, c'è un riferimento evidente al Vedanta. Un Vedanta riadattato al rapporto fra scrittore e personaggi:

"Anche stanotte crederà intensamente alle mille altre vite che lo contengono e che l'hanno contenuto in questo nostro sofferente divenire, fino al momento della pienezza e della pace, fino al momento in cui il divino che è in noi sarà talmente puro da accordarsi all'Unico. Poiché sa ātmā tat tvam asi."<sup>457</sup>

Questa citazione in sanscrito è tratta dalla Chandogya Upanishad e significa "Tu sei questo". Non ha un'interpretazione univoca però nella biblioteca tondelliana c'è un volume che glossa questa frase: *Note per ignoranti colti* di Pierre Riches dove, al capitolo 5, intitolato *Oltre il mondo l'India*, si legge:

"I panteisti sono quelli che dicono che tutto è Dio, tutto è manifestazione di Dio e, finalmente, niente esiste realmente che non sia Dio. La più alta espressione in questo senso che io conosca è quell'induismo di cui si trova una meravigliosa espressione nella Chandogya Upanishad (6,12-13) con la reiterazione «Tat tvam asi»(Tu sei questo) (Essa sei tu, in questa traduzione italiana):

1. «Prendi di là un frutto di nyagrodha!». «Eccolo, o venerabile. «Spaccalo». "Eccolo spaccato, o venerabile». «Che ci vedi?». «Questi piccolissimi grani, o venerabile». «Bene, spaccane uno». «Eccolo spaccato, o venerabile». «Che ci vedi? ». «Nulla, o venerabile», rispose quello.

2. Allora il padre gli disse: «Da questa essenza sottile che tu non percepisci, o caro, da questa essenza sottile nasce invero questo grande albero.

3. Stanne pur sicuro, o caro. Qualunque sia questa essenza sottile, tutto l'u-

---

<sup>456</sup>C. Isherwood, *Un uomo solo*, Adelphi, Milano 2010, p.145-146.

<sup>457</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.751

niverso è costituito di essa, essa è la vera realtà, essa è l'Atman. Essa sei tu, o Svetaketu ». « Continua il tuo insegnamento, o venerabile ». « Va bene, o caro », rispose quello.

1. « Getta questo sale nell'acqua, poi domattina accostati a me ». E quello così fece. Poi [il padre] gli disse: « Prendi dunque il sale che iersera hai gettato nell'acqua ». Egli lo cercò, ma non lo trovò: era come completamente sparito.

2. « Orsù, sorbisci un po' di questa acqua, [prendendola] dall'orlo. Come è? » « È salata ». « Sorbiscine un po' prendendola dal mezzo. Come è? ». « È salata ». « Sorbiscine un po' [prendendola] dall'[altro] orlo. Come è? ». « È salata ». « Mangiaci sopra qualche cosa [di salato come controprova]. Poi siediti vicino a me ». Quello così fece e disse: « È sempre [lo stesso] ». [Il padre] allora disse: « O caro, tu non vedi quello che c'è qui, eppure c'è sicuramente ».

3. Qualunque sia questa essenza sottile, tutto l'universo è costituito di essa, essa è la vera realtà, essa è l'Atman. Essa sei tu, o Svetaketu ». « Continua il tuo insegnamento, o venerabile ». « Va bene, o caro ». rispose quello<sup>458</sup>

Questa espressione che Tondelli fa sua ci conduce al nocciolo stesso del problema referenziale nel romanzo contemporaneo: se inizialmente, come abbiamo visto, Tondelli congiunge il nome d'autore a quello dei personaggi nella sua tesi di laurea sul romanzo epistolare, in *Pier a Gennaio*, sulla scorta di quell'intuizione giovanile, raffina ulteriormente la sua opinione. Quando il sub-creatore muore ritorna al creatore così come i personaggi/voci che ha generato ritornano al sub-creatore. E quindi, come l'uomo ritorna a essere l'Unico, i personaggi ritornano a essere la "non entità" autoriale. Da ciò ne risulta che l'unico vero autore è, si scusi il gioco di parole, l'Unico e all'entità biologica dello scrittore si sostituisce una non entità incorporea fatta di "bellissimi pensieri che amano"<sup>459</sup> perché hanno raccolto dentro di essi la vibrazione vivificante di chi li ha creati, come insetti nell'ambra fermati per sempre in eterno volo. Perciò quello che Tondelli teorizza è

---

<sup>458</sup>P. Riches, *Note di catechismo per ignoranti colti*, cit., p.23-24. Nella citazione da Riches è incorporata la traduzione dei capitoli 6,12-13 della *Chandogya Upanishad* che invece è tratta da Chandogya Upanishad, UTET, Torino 1976. p.250-251. Traduzione e curatela di C. Della Casa.

<sup>459</sup>Questa suggestiva espressione si deve ad un verso di Agostino Gandolfi che Tondelli utilizzò come frase di chiusura alla prefazione di *L'Enigma* (Tipo Lito F.G.T., 1988), secondo libro del poeta correggese: "Nel gelo di un inverno che non ha mai fine, che tutto ghiaccia e separa e rende distante, alla fine, dice Gandolfi "noi saremo bellissimi pensieri che amano". P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.903. La prefazione a *L'enigma* fu scritta da Tondelli nel 1988, lo stesso anno in cui scrisse la nuova ed ultima versione di *Pier a Gennaio*.

un panteismo della separazione dove l'autore è diretta emanazione di Dio e soffre perché non può altro che essere un sub-creatore i cui personaggi non possono avere figli, come in *L'attraversamento dell'addio*. Questa *impasse* creaturale però non intacca la dimensione panteistica di Tondelli che vive la contraddizione insanabile di essere un cattolico profondamente influenzato dal pensiero orientale. Perciò la riscrittura d'autore del finale di *A Single Man* di Isherwood è quasi l'autobiografia di un'intera vita intellettuale condensata in una frase: "un'essenza di pensiero orientale conficcata tragicamente in un cuore che resterà per sempre europeo". E, a livello onomastico, questo ricomporre il nome di un personaggio e quello dell'autore, una volta separati in modo netto, rinnova radicalmente il sistema referenziale del romanzo contemporaneo. Solitamente si pensa che l'autobiografia debba contenere il nome d'autore e raccontare in modo consequenziale i fatti di cui quest'ultimo è protagonista. Però nessuno si è mai posto il problema di considerare come in alcuni casi la decisione opposta, quella cioè di creare un romanzo con nomi fittizi (in cui non occorre necessariamente che vi sia un solo alter ego), possa invece essere la volontà di creare un'autobiografia ulteriore la cui tensione cosmica "oltre le stelle più lontane" incamera anche l'immaginario autoriale con tutti i suoi sogni e le sue invenzioni nel tentativo di oltrepassare la semplificazione che vuole l'io corrispondere solamente a qualcuno che accumula esperienze biografiche da riportare rigorosamente secondo il tempo lineare. Perché anche i personaggi creati sono manifestazione autobiografica ulteriore del sé autoriale che, semplicemente, canta esplorando l'increato della sua voce: l'esplorazione dell'interiorità per Tondelli è un viaggio cosmico, anticipazione in vita di ciò che sarà dopo perché le acque della piscina non sono poi così diverse da quelle dell'oceano.

Questa poetica del nome è di grande modernità e si affianca idealmente all'unica danza che avverrà fra autori e personaggi ne *Gli esordi*. Però Antonio Moresco, come si vedrà, supera qualsiasi tipo di separazione perché non ci può essere scissione fra la teogonia dell'universo e la cosmogonia della letteratura.

### **12.1 *Biglietti agli amici*: un libro per pochi**

Un'altra opera in cui si avverte come il rapporto fra Tondelli e i nomi fosse radicalmente cambiato è *Biglietti agli amici*, un'opera scritta fra il 1984 e il 1986. Questo, a differenza del best-seller *Rimini*, è un libro per pochi nato dall'esigenza di creare un'opera che non attirasse sull'autore le invadenti attenzioni del circo mediatico. Addirittura l'autore chiese espressamente alla stampa di non parlarne.

*Biglietti agli amici* ha una struttura singolare: l'opera è divisa in due parti, NOTTE e GIORNO, in cui sono inclusi 24 biglietti (uno per ogni ora del giorno). Il titolo di ogni biglietto corrisponde alle iniziali del dedicatario. Perciò il biglietto n.1 A.T. è scritto in onore di Aldo Tagliaferri, il biglietto n.2 F.W. invece è per François Wahl e così via. Al fianco di ogni biglietto sono riprodotte le tavole angeliche ed astrologiche da *The Magus* di Barrett così come riportate nel *Dizionario degli Angeli* di Gustav Davidson. Per quanto invece concerne il contenuto dei biglietti ci si trova di fronte ad una varietà frastagliata di testi: notazioni criptiche che solo i destinatari possono capire, riflessioni metapoetiche, riscritture di testi di canzoni, citazioni da libri e dal diario segreto dell'autore. Questo però non intacca l'uniformità dell'opera. È lo stesso autore in un post-scriptum a tracciare le linee guida per muoversi in questa complessa e stratificata opera:

"I testi qui raccolti sotto forma di biglietti contengono o inglobano citazioni e riscritture da: *Il Trentesimo Anno* di Ingeborg Bachmann; *Big World* di Joe Jackson; *Songs of Love and Hate* di Leonard Cohen; *Tao Te Ching*; *The Father Brown's Stories* di Gilbert K. Chesterton; *The Queen Is Dead* degli Smiths; *Servitude et Grandeur Militaires* di Alfred de Vigny."<sup>460</sup>

Il progetto iniziale prevedeva di stampare appena 25 copie dei *Biglietti* da inviare alle 24 persone cui sono dedicati le prose presenti nell'opera (la copia rimanente sarebbe rimasta all'autore). Ma, per ammortizzare i costi di produzione, la piccola casa editrice di Bologna Baskerville, creata appositamente per il volume, ne stampò due tirature: 31 copie (24 per gli amici, 4 per gli editori, 1 per Tondelli) e altre 500 autografate dall'autore che furono regolarmente distribuite in libreria. Tutti i volumi hanno in copertina l'opera di Michelangelo *Amor vincit omnia*.

Però fra le copie che andarono in libreria e quelle destinate agli amici c'è una differenza: nell'edizione personalizzata c'è un foglio volante che riproduce il biglietto con il titolo/nome scritto per esteso. Così nel volume donato da Tondelli ad E. R., il destinatario del biglietto n.20, c'è un foglio con il suo nome, Enos Rota, invece che le iniziali. L'opera è ricca di spunti di riflessione e, soprattutto, risulta essere uno strumento imprescindibile per comprendere la complessa transizione che ha portato Tondelli da *Rimini* a *Camere separate*. Infatti, riproponendo

---

<sup>460</sup>P.V.T., *Biglietti agli amici*, cit., p.107

il brano che sancì l'inizio del lavoro sul suo romanzo d'ambientazione balneare<sup>461</sup>, l'autore anticipa nel biglietto n.5 (intitolato L.M.) il soggetto centrale di *Camere separate*:

"Il 2 Luglio Lui ha scritto queste osservazioni su una pagina del Diario<sup>462</sup>. Ha impiegato sei anni per disfarsi di queste ossessioni. Oggi, tutto ciò non lo interessa più. Quello che invece vorrebbe scrivere è un distillato di "posizioni sentimentali": tre personaggi che si amano senza possedersi, che si appartengono e si "riguardano" vicendevolmente senza appropriarsi l'uno degli altri."<sup>463</sup>

Qui ci limiteremo a fare alcune considerazioni esclusivamente onomastiche. Questa opera tondelliana è forse l'unica in cui convivono nomi tratti dalla sfera privata e nomi di personaggi. Ma, a quanto pare, la linea di demarcazione fra il mondo primario e quello della sub-creazione letteraria comincia a vacillare se l'autore nel biglietto n.24 C.C. (dedicato allo scrittore ed avvocato<sup>464</sup> Corrado Costa) dichiara di avere incontrato Aelred, un suo personaggio, al giardino di Bloomsbury. È interessante notare come, a ben vedere, il vero assente in questo libro sia proprio il nome dell'autore. Infatti se ogni titolo corrisponde alle iniziali di un nome di persona ed il testo sottostante è disseminato di nomi di personaggi che fine ha fatto il nome Pier Vittorio Tondelli? Anche in questo caso, nonostante l'intimità del libro, lo scrittore opta per "Lui", definendolo nel biglietto n.24 "il fantasma in terza persona"<sup>465</sup>. Perché questa scelta? Una parziale risposta si trova in L.F., biglietto n.21 che anticipa il tema, nonché il *setting*, dell'incipit di *Camere separate*:

"Ora, in volo sopra la Germania, specchiando il suo viso invecchiato e appesantito contro un tramonto siderale, capisce che da quando ha rinunciato all'amore [...] altro non sta facendo che concentrarsi su di sé per imparare ad amare quella persona che porta il suo stesso nome, che gli altri riconoscono come se stesso in viaggio attraverso l'Europa"<sup>466</sup>

Questo brano rappresenta l'acme della posizione sentimentale del *fading* Barthesiano; Tondelli rimane intrappolato nel ruolo ingrato di scrittore che scom-

---

<sup>461</sup>Il brano è stato già riportato nel capitolo 10.2.

<sup>462</sup>Qui l'autore allude al suo Diario personale da cui sono tratti alcuni brani poi inclusi in *Biglietti agli amici*.

<sup>463</sup>P.V.T., *Biglietti agli amici*, cit., p.27

<sup>464</sup>Fu proprio Costa a difendere Tondelli durante il processo di *Altri libertini*.

<sup>465</sup>P.V.T., *Biglietti agli amici*, cit., p.105

<sup>466</sup>*Ibidem*, p.93

pare dentro ai suoi personaggi e, alla fine, non lascia dietro di sé altro che una non-entità. Si viene a delineare così una sorta di cosmogonia dell'interiorità dove i personaggi, smembrandosi dal corpo dell'autore, prendono il sopravvento. Il sé è continuamente "altre persone"; solo questa polifonia di voci consente di avere una visione d'insieme di chi è effettivamente l'autore. Se in *Camere separate* questo argomento verrà ampiamente trattato, in *Pier a Gennaio* c'è una sorta di anticipazione: infatti Pier racconta come in una serata a teatro un evento fortuito l'abbia fatto riconnettere con un sé precedente, ossia quello che studiava Laclos all'Università di Bologna otto anni prima:

"Ieri sera, a teatro, fermando in un certo senso il suo divenire attraverso l'angoscia del crescere e dello stare al mondo, reinserendosi su un sé di anni prima. [...] siamo continuamente *altre persone* [...] Non nasciamo incorrotti, nasciamo già confusi"<sup>467</sup>

Questo fa comprendere come nei *Biglietti* i nomi degli amici e quelli dei personaggi prendano il sopravvento su un Pier Vittorio Tondelli spaccato in due: da una parte l'entità che porta il suo stesso nome, dall'altra un sé stesso "non-entità" in senso Isherwoodiano che viene distribuito in più personaggi. Se la prima è solamente un'identità sociale, la seconda è il vero sé che si concreta in "bellissimi pensieri che amano" al di là del tempo e dello spazio. Mentre il primo svanisce, gli altri diventano epici.

"Il fantasma della sua terza persona lo ha accompagnato ogni giorno. C'erano momenti [...] in cui sentiva tangibilmente la mano di Bruno posarsi, protettiva sulle sue spalle. In questi momenti sentiva soggezione rispetto al mito di sé che aveva giocato. Si sentiva piccolo, mentre l'altro diventava epico..."<sup>468</sup>

In questa condizione di sudditanza psicologica che si crea fra opera ed autore, subcreazione letteraria e mondo primario, la fenomenologia dell'abbandono comincia a mostrare i primi segnali di crisi. È lo stesso Tondelli a specificarlo in un biglietto espunto da cui è iniziata la nostra trattazione sulla fase mediana dell'opera dello scrittore correggese:

"Questo è l'ultimo biglietto che scrivo. Il primo risale all'aprile ottantaquattro, una notte, a Firenze. Da allora tante cose sono cambiate nella mia vita e

---

<sup>467</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.751.

<sup>468</sup>P.V.T., *Biglietti agli amici*, cit., p.105

forse la più importante riguarda queste pagine che si chiamano "Appunti per una fenomenologia dell'Abbandono" ma semplicemente *Biglietti agli amici*. E, come vedi, anche tu sei venuto a far parte di questa intimità prova che quel grande male metafisico, l'Abbandono, è stato in una piccola misura attraversato. Oggi ho una consapevolezza in più. Ed è proprio questa nuova coscienza sorta dall'attraversamento di quegli spazi di fuoco e di nulla [...]"<sup>469</sup>

La decisione di cambiare il titolo a quest'opera in cui si assiste ad una fase di transizione poetica fa comprendere come per l'autore immettere un nome di persona reale non equivalesse più a mummificarlo in una pagina. Il riflesso di luce della subcreazione letteraria cominciava a diventare sempre più forte, a tal punto che nella prima parte di *Camere separate* si trasforma in corpo vivente, ancorché fantasma. Il vuoto di *Rimini* si trasforma così nell'incarnazione tripartita di *Camere separate*. Non resta che vedere come questo accade.

---

<sup>469</sup> Il biglietto appare nella nota al testo curata da Fulvio Panzeri nella ristampa Bompiani (1997) di *Biglietti agli amici*, originariamente edito dalla piccola casa editrice Baskerville di Bologna nel 1986.

### 13. Il *fading* e il *narcisismo*: tre nomi come figure di un'incarnazione in *Camere separate*

*Camere separate* è l'ultimo romanzo di Pier Vittorio Tondelli. Questa opera, a differenza di *Rimini*, è frutto di una minore gestazione, infatti fu composta fra il 1986 e il 1989, anno della pubblicazione. Durante un'intervista l'autore riassunse così la trama del romanzo:

"Camere separate è la storia di una solitudine. Il protagonista, Leo, perde il proprio compagno e si trova nel centro di una crisi non solo esistenziale, ma intellettuale, umana. Si mette a viaggiare e ricorda le tappe della sua storia d'amore. Nello stesso tempo cerca di andare lontano, dentro se stesso, per capire tutte le altre separazioni, o lutti, o abbandoni che ha subito nella sua vita. Per questo, a un certo punto, ritorna nel paese in cui è nato. Ma non si rifugia nella memoria o nel passato, cerca di capire qual è il suo nuovo ruolo nel mondo. E questo ruolo, alla fine, sarà quello della scrittura, dell'arte"<sup>470</sup>

Questo è il *leit motiv* del romanzo. Però, in realtà, come Tondelli ha più volte affermato, *Camere separate* è soprattutto un'opera sul narcisismo. Il primo a notare questo aspetto fondamentale fu Aldo Tagliaferri che nel Gennaio 1989 lesse in anteprima una bozza dell'opera e Tondelli fu talmente felice del riscontro da decidere di non porre più modifiche e rendere la bozza definitiva. Il rispecchiamento del sé ha inizio nella scena incipitaria (già presente in altra forma dentro *Biglietti agli amici*) dove il protagonista Leo si specchia nell'oblò di un aereo mentre vola ad alta quota:

"Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera [...]. La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come "lui" - e che a lui invece appariva ogni giorno più strana, poiché l'immagine che conservava del proprio volto era sempre e immortalmente quella del sé giovane e del sé ragazzo - una volta di più gli parve strana. [...] In sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo."<sup>471</sup>

Così principia questo viaggio di approssimazione al passaggio di forma, un viaggio che sarebbe limitante e finanche inesatto considerare come un'autobiogra-

---

<sup>470</sup> C. Toscani, *Orfano dell'amore*, Bresciaoggi, 30 Luglio 1989.

<sup>471</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, 913-914



fia romanzata che racconta il vissuto dell'autore, sebbene è innegabile notare come vi sia fra Leo e Tondelli moltissime corrispondenze. Il senso profondo del romanzo è racchiuso in tre "posizioni sentimentali" in cui l'autore si rispecchia<sup>472</sup> e che corrispondono ad altrettanti personaggi: Hermann, Leo e Thomas. Questi nomi sono di assoluta rilevanza anche perché tratti da romanzi che hanno influenzato Tondelli durante la scrittura dell'opera. Prima di analizzarli, è utile chiamare in causa alcuni testi scritti nel periodo di elaborazione del romanzo poiché attraverso le letture effettuate dall'autore è possibile notare la transizione che avviene fra *Biglietti agli amici* e *Camere separate*. Nella prima parte di *Camere separate*, infatti, Tondelli si distanzia dal suo recente passato in favore di un nuovo sé autoriale che da teosofico diventa cosmico:

"Era, in un certo senso, una persona nuova; o forse era semplicemente morto un Leo e ne era nato uno diverso. Non avrebbe più studiato filosofia, né le religioni orientali, né l'ebraico, né i mistici medioevali. Non si sarebbe più chiesto il senso ultimo delle cose, poiché aveva sperimentato che questo non esisteva e che se mai, da qualche parte, un senso finale poteva apparire questo era solamente il Caos [...]"<sup>473</sup>

Questo interesse per la storia del cosmo è testimoniato dalla lettura di *Dal big bang ai buchi neri* databile all'Estate del 1988. Infatti nello scritto *Una conferenza emiliana* l'autore racconta di essersi dedicato ad un approfondito studio del libro poiché colpito dal viaggio del Voyager oltre il sistema solare. Gli studi intorno al cosmo, però, sono già testimoniati da uno scritto precedente. Nel marzo del 1988 Tondelli firma una prefazione per la nuova silloge di Agostino Gandolfi, *L'Enigma*. Se nella prefazione a *La notte alta* era ufficialmente iniziata la fenomenologia dell'abbandono con *L'enigma* lo scrittore correggese, prendendo spunto dai versi dell'amico e conterraneo, aggiorna la sua poetica accentuandone la portata cosmica:

"«L'Enigma» nasce sotto l'unico segno del Gandolfi stesso. Queste poesie sono in un certo senso la caduta sulla terra di quella assolutizzazione che presiedeva il fare de «La Notte Alta». La corona psichica si è ingrandita evolvendo non già verso una forma entropica ma rigenerandosi in una Caduta. Le schegge, i bagliori, i lapilli ardenti di questa caduta cosmica e celestiale producono quello che è

---

<sup>472</sup> Si spiegherà più approfonditamente alla fine del capitolo il rapporto che l'autore instaura con i tre protagonisti di *Camere separate*.

<sup>473</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, 954

il dato unificante, io credo, di tutte le poesie qui raccolte. E cioè il costituirsi per frammenti, di un Nuovo Paesaggio dell'Anima. [...] siamo ben consapevoli che la poesia di Gandolfi si gioca in un Altrove, uno spazio anche di dolore e di abbandono che ha a che fare con il Nulla, con l'ansia di misurare le abissali distanze tra il sé e l'io."<sup>474</sup>

Questa caduta sulla terra delle assolutizzazioni psichiche di Gandolfi è assolutamente in linea con la caduta sulla terra che avviene nel Tondelli di *Camere separate*. Si è visto come *Rimini* fosse subcreazione derivativa del mondo primario, riflesso originato dalla luce primigenia. Invece nell'ultimo romanzo di Tondelli si parla di figure di un'incarnazione. Non più quindi un mandala come simbolo del dramma del cosmo ma il dramma del cosmo stesso rivelato in parole che sono la caduta a terra di un Altrove cosmico e celestiale.

"Si vedeva come un feto abortito sballottato da un utero all'altro attraverso milioni di anni. Non era più Nessuno e Nulla. Era un' individualità che soffriva nel divenire. Poi pensò che queste immagini di madri, di grembi e quindi di linguaggi che aveva appreso altro non erano che le figure di un'incarnazione. [...] Era accaduto che avesse provato, nella propria sostanza biologica, la solitudine cosmica, la confusione, il Nulla. [...] la sua angoscia era quella di miliardi di altri uomini; era, in un certo senso, incarnata in una specie dell'universo. Non si trovava più in un delirio assoluto dell'essere, del vivere o dell'esistere, ma in quello del conoscere dal momento che aveva stabilito, in riva al mare, di non essere affatto morto - come invece credeva alcune ore, o secoli, o ere prima. E la sua discesa a terra avveniva attraverso immagini di donne, di grembi, di linguaggi."<sup>475</sup>

L'autore postmoderno così non è affatto morto: può fiorire nel gesto solitario e disperato della scrittura, essere forma in dissolvenza contro l'insorgere del caos. Tondelli nella *Fenomenologia* ci racconta di come l'uomo, secondo Teilhard de Chardin, darà risposta al bisogno di immortalità con un cambiamento di stato. Così nella necessaria e dolorosa perdita della forma l'autore trova una re-corporeizzazione nel linguaggio dell'oggetto libro, come se esso fosse un'approssimazione al Nulla. Infatti leggiamo nella seconda parte *Camere separate*: "*Sente insomma quel libro, o altri che ha scritto, come il suo corpo spogliato. Non una emanazione di sé, una proiezione, un transfert, ma proprio, realmente, il suo cor-*

---

<sup>474</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.901-3

<sup>475</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.952

po"<sup>476</sup>. È evidente come, prendendo le distanze dal mandala di *Rimini*, l'autore rivendicasse la scrittura non più come vuoto ma come corpo vivente. È questa la caduta a terra di cui parla Tondelli. Così la scrittura non è più subcreazione, ma creazione nella creazione in una compresenza di piani concentrici dove il dramma del cosmo si ripercuote ugualmente in ogni piano. Si può datare con esattezza il momento in cui accade questo ripensamento di poetica, ossia quando la scrittura per Tondelli non è più solo vuoto del vero sentire ma anche e soprattutto corpo vivente. Nell'Aprile del 1988 esce *Il cinese del dolore* di Peter Handke e nella recensione che l'autore dedicò al libro nel Settembre dello stesso anno si legge:

"Il centro della sua scrittura sembra configurarsi come un vuoto, e più volte, nel corso dei tre stadi contigui di cui è composto questo libro [...] si evoca l'immagine del vuoto [...] E così come nel buddhismo "il nulla zen non è privo di vita, come il vuoto, ma al contrario è una realtà totalmente vivente; non è solo vivente, ma ha anche un cuore" (Hisamatsu)"<sup>477</sup>

Questa citazione è tratta dal volume di Hoseki Shinichi Hisamatsu *La pienezza del nulla. Sull'essenza del Buddismo Zen*. La lettura di questo libro doveva essere piuttosto recente se è vero che solo nel 1986, nel racconto *Piera Gennaio*, Tondelli citava nel suo spettro di influenze *L'impero dei segni* di Roland Barthes e *Buddha sorride* di Cesare Brandi. In questi libri c'è una visione totalmente opposta del concetto di vuoto nel Buddismo. Ciò è espresso chiaramente in una pagina del libro di Brandi dove, riflettendo proprio su Barthes e il suo *L'impero dei segni*, afferma:

"La forma è vuota, cita Barthes come l'aforisma basilare buddista. La forma è vuota, e noi saremmo subito tentati di commentare all'occidentale: la forma è vuota perché è essa stessa sostanza. Avremmo rovinato tutto. La forma è vuota."<sup>478</sup>

Se in *Rimini* Tondelli era dalla parte di Barthes e Brandi, con *Camere separate* invece si schiera dalla parte di Hisamatsu. Così nell'ultimo romanzo dello scrittore correggese si parla di "sostanza verbale" che consente all'autore di assurgere al vuoto del vero sentire in quella che effettivamente è davvero, come il titolo del libro di Hisamatsu suggeriva, la pienezza del nulla. Il romanzo così non cono-

---

<sup>476</sup>*Ibidem*, p.994

<sup>477</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.812

<sup>478</sup>C. Brandi, *Buddha sorride*, Einaudi, Torino 1973, p.78

sce illuminazioni episodiche come in *Rimini* (il sax all'alba di Alberto o l'eucatastrofe di cui è protagonista Marco Bauer) ma è un'illuminazione unica, onnipervasiva, concentrica. Non a caso l'autore, usando una metafora musicale, ha paragonato *Camere separate* ad una pièce di musica ambientale.

### 13.1 Il dolore concentrico

In questa fenomenologia non più dell'abbandono, ma della morte, l'attraversamento dell'addio deve essere compiuto fino alle estreme conseguenze. L'addio all'amato si estende ad un altro addio: quello al proprio corpo che si dissolve nella forma del linguaggio, ultima Tule prima della morte biologica e del ritorno all'Unico. Le cause di morte possono essere molteplici:

"I campi di battaglia, le morti quotidiane, la sopraffazione dell'altro avvengono in forma di "delitti sublimi" negli strati profondi della personalità e del comportamento. Non c'è, all'esterno, spargimento di sangue. Eppure i cadaveri sono fra noi"<sup>479</sup>

Queste parole sono tratte dalla recensione *Delitti sublimi* che Tondelli dedicò a *Il caso Franza* di Ingeborg Bachmann. Non a caso è proprio grazie a un brano in cui Tondelli riflette intorno al romanzo incompiuto dell'autrice austriaca ci rendiamo conto di come la perdita della forma non pertiene solamente alle coppie omosessuali ma è una perdita della forma in cui tutti sono ugualmente coinvolti. È il Caos. Un Caos che si estende ovunque e comunque:

"La storia di Franza [...] è invece un dramma purissimo. [...] Anche nella sua ambientazione - che in gran parte è quella del deserto africano -, Franza, ormai senza più parole né gesti, è accompagnata dal fratello [...]. Il paesaggio è caldo, accecante di luce, immobile, fossilizzato. E "Fossile" è il nomignolo del professor Jordan. E Franza stessa ormai è un fossile inspiegabile. Per frammenti poetici, per tocche vertiginose e spezzate, strazianti parti di scrittura più distesa, (...) la Bachmann ci offre le tappe di un martirio interiore che è insieme perdita del linguaggio e perdita della personalità, ma anche perdita della forma."<sup>480</sup>

Allora risulta chiaro come questo cambiamento di stato può arrivare attraverso *tre diverse sovrapposizioni e dislocazioni di linguaggio*, ovvero *Camere separate*. Un libro dove la morte dell'autore non è più una poetica ma un dramma

---

<sup>479</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.805

<sup>480</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.806

concreto e universale. È il libro della perdita della forma, una forma che si dissolve attraverso un viaggio concentrico nel dolore.

È noto come Tondelli avesse manifestato l'intenzione di includere un aggiornamento della *Fenomenologia* dell'abbandono in *Un weekend postmoderno* includendo brani di Ingeborg Bachmann e Peter Handke. Proprio quest'ultimo è il modello cui Tondelli si rifà in una delle scene principali di *Camere separate*. Leo e Thomas sono a Saragozza per il Sabato Santo e vivono l'aria di festa che contagia le vie del centro assistendo ai fuochi della Resurrezione. Il giorno dopo Thomas decide di andare a vedere la Corrida e Leo lo segue. Dopo il cruento spettacolo i due vanno a mangiare e servono loro un piatto di carne saporito e speziato che si rivela essere testicoli di toro. Tondelli si sofferma sulla descrizione dello squartamento degli animali per poi descrivere in una lunga digressione la Processione pasquale del paese in cui lui da ragazzo aveva portato la pesante Madonna issata su un trono di legno. Nessuno lo aiuta e anzi i coetanei, pur vedendolo in estrema difficoltà, lo sbeffeggiano. Il sé ragazzo, in quel momento, ha un'anticipazione della *Via Crucis* che dovrà subire nel mondo. Attraverso quell'esperienza "lui trovò l'osservazione e la scrittura [...] un motivo per crescere senza essere immediatamente macellato."<sup>481</sup> Perché non c'è "nessuna speranza di resurrezione. Né per sé, né per Thomas;"<sup>482</sup> né tantomeno per il sé ragazzo. Quella di *Camere separate* è una "Pasqua di macellazione". Allora risulta evidente come la perdita della forma è il destino della specie umana, nessuno escluso. Infatti Leo definisce i vangeli come "tableaux di una fiaba che non comprende."<sup>483</sup>

Nell'opera prima di Peter Handke, l'anti-romanzo *I calabroni* (1966), c'è una sequenza narrativa simile a quella tondelliana che s'intitola *la liturgia* ed inizia con il maiale che viene prelevato dal truogolo in attesa di essere macellato. Poi si passa a descrivere il rito cattolico che termina con una frase eloquente: "Eppure non era successo niente"<sup>484</sup>. I rituali, quello agreste e quello religioso, si confondono perché in ambo i casi sono gesti la cui datità non può essere piegata ad alcun tipo di esegesi. Segue il capitolo in cui le preghiere sono recitate in sloveno, idioma straniero che stride in mezzo alla lingua tedesca di Handke, e, conclusa la cerimonia, i partecipanti fuoriescono dalla chiesa. La digressione sembra essere terminata quando invece, nel capitolo *la macellazione del maiale*, i rituali, quello re-

---

<sup>481</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1032

<sup>482</sup>*Ibidem*, p.1033

<sup>483</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.996.

<sup>484</sup>P.Handke, *I calabroni*, Se, Milano 2004, p.83

ligioso e quello agreste, hanno compimento:

"Ora il maiale viene immerso nella tinozza e fatto rotolare nell'acqua bollente. Poi le setole gli vengono raschiate via col coltello dalla pelle fumante. Insieme alle setole anche lo sporco untuoso viene rimosso dalla lama del coltello strofinandola sul bordo della tinozza"<sup>485</sup>

Il rituale è perturbante, familiare e nel contempo estraneo, sacro forse ancora di più perché desacralizzato, comprensibile nel nome della sua incomprendibilità. Di fronte a questa voragine di senso/non senso il linguaggio, costretto ad incarnare e macellare insieme, affronta una prova estrema che può essere soddisfatta solo attraverso un *Aufhebung*, nel senso Hegeliano, dove il rituale del rendere dicibile attraverso parole acquista una pregnanza semantica solo nella contraddizione insolubile del suo conservarsi e, allo stesso tempo, dissolversi. Micaela Latini ha così riassunto il tratto di fondo della letteratura austriaca da cui Tondelli si è ispirato:

"Se c'è un tema di fondo che attraversa, come un filo sotterraneo, questo tracciato letterario è l'impotenza di fronte al dolore, e al contempo l'assunzione del pathos come elemento di rottura delle forme. La sofferenza informa di sé l'esistenza, e la deforma. E pur tuttavia, questa deformazione si attua secondo modalità diverse: il dolore fa urlare, ma anche ammutolisce, fa delirare o irrigidire, straripa dalle forme e pietrifica, se esige di essere espresso, cozza contro i limiti del linguaggio"<sup>486</sup>

Però l'influenza degli austriaci su Tondelli finisce qui perché attraverso la riflessione intorno al pensiero orientale nell'ultima opera dello scrittore di Correggio c'è un ampliamento di prospettiva per cui c'è un solo rituale, quello cosmico. Una liturgia in cui tutto è compreso senza eccezioni: la storia, l'amore, la letteratura, la religione, la scienza. Un rituale misterioso ed inconcepibile contro cui lo scrittore insorge attraverso la forma-libro. Una forma, però, equivalente ad un vaso crepato dall'interno, sempre sul punto di rompersi.

### **13.2. Il nome è l'angelo: Hermann, Leo e Thomas**

- Hermann e Leo

---

<sup>485</sup> *Ibidem*, p.86

<sup>486</sup> M. Latini, *Un dolore inaudito, modi di patire nella cultura austriaca*, in A.A.V.V. *Sensibilità 4, Il dolore*, Mimesis, Milano 2010, p.1-13.

I nomi hanno sempre giocato un ruolo fondamentale nell'economia delle opere tondelliane. E *Camere separate* non fa eccezione. Si è già detto di come i tre nomi che rappresentano altrettante sfaccettature del sé tondelliano siano tratti da opere care all'autore. Questo procedimento non è mai stato riscontrato in nessuna opera del corpus e risulta alquanto curioso. Per quanto concerne Hermann e Leo questi nomi sono tratti da un romanzo minore di Hermann Hesse che s'intitola *Il pellegrinaggio in oriente* (1932). Infatti anche in questo libro i nomi dei protagonisti sono H.H. (iniziali che ovviamente alludono al nome dell'autore Hermann Hesse) e Leo. Questo tributo non deve stupire perché Tondelli ha più volte sottolineato il suo entusiasmo per lo scrittore svizzero segnalando *Siddharta* come una delle sue letture predilette durante l'apprendistato giovanile. Ma certo il parallelismo fra *Camere separate* e *Il pellegrinaggio in oriente* non si ferma solo alla decisione da parte dell'autore di impossessarsi dei nomi utilizzati da Hesse. Fra le due opere c'è una forte consonanza che, dopo un'attenta analisi, ci consentirà di mettere in luce alcuni aspetti del romanzo tondelliano ed i nomi dei protagonisti in esso contenuti.

Il libro di Hesse *Il pellegrinaggio in Oriente* è il racconto di una celebrazione che l'autore offre al proprio essere, e nello stesso tempo anche ai personaggi che egli ha creato nel suo libro e ai miti che hanno influito su di lui. Questa celebrazione, o festa, avviene a metà della sua vita, durante una cerca, o viaggio verso l'Oriente, in cui egli si ritrova a far parte di una Lega di pellegrini. La cerca inizia e prosegue attraverso monti e vallate; è possibile che il luogo rappresentato siano le Alpi, ma è molto più probabile che si tratti di quello che potremmo chiamare il paesaggio interiore dell'anima dell'artista. L'Oriente è sempre il paese dell'anima e la fonte della luce. Tutti i pellegrini erano alla ricerca di cose impossibili: uno stava cercando il serpente Kundalini; Hesse, la principessa Fatima. Tra i pellegrini ce ne era uno di nome Leo, il Servitore, che aiutava sempre gli altri. La grande celebrazione simbolica si svolge a Bremgarten in un ambiente magnifico. Ci sono tutti: Don Chisciotte, Hölderlin, per il quale Hesse aveva una grande ammirazione; Hoffmann ed Henry di Ofterdingen. E, in aggiunta, tutti i personaggi di Hesse sono presenti: Il lupo della steppa, Demian, Paul il musicista, Klingsor il pittore, Narciso, Boccadoro, Siddharta e Govinda; tutti quelli nei quali Hesse si è reincarnato durante la sua vita. Ma ad un certo punto accade qualcosa di tragico. Leo, il Servitore, si perde, oppure li abbandona, e così il viaggio in Oriente è interrotto. Tutti gli amici si disperdono e la lega è spezzata. Ci si chiede chi sia questo Leo;

chi, semplicemente scomparendo, può produrre una tale catastrofe.

Dieci anni dopo H.H. continua a rammaricarsi della non riuscita del viaggio e si chiede se la Lega esista ancora. Grazie all'aiuto dell'amico giornalista Lukas, il protagonista riesce a rintracciare Leo, il cui nome per esteso si scopre essere Andreas Leo. Ma quando H.H. lo incontra, Leo non lo riconosce. Proprio quando sembra aver perso ogni speranza, Leo si reca a casa di H.H e gli consegna una lettera proveniente dall'Eccelso Seggio della Lega. I Superiori, fra cui rientra Leo che in realtà è il Capo Supremo della Lega, decidono di reintegrare H.H. e di aiutarlo nell'impresa di scrivere una storia sul pellegrinaggio in Oriente. Per raggiungere lo scopo prefissato, gli danno il permesso di parlare liberamente della Lega e consultarne liberamente l'archivio. È proprio durante una ricerca d'archivio che termina questo romanzo, quando H.H. rinviene una figura doppia in cui lui è unito a Leo, il servitore e Capo Supremo della Lega:

"A poco a poco la doppia figura mi si rivelò. Piano piano cominciai a intuire e poi a comprendere che cosa volesse rappresentare. Rappresentava un personaggio - che ero io - e il mio ritratto era spiacevolmente debole e semireale, aveva lineamenti sbiaditi e in complesso un'espressione instabile, fiacca, morente o suicida, sicché sembrava quasi un'opera di scultura che fosse intitolata « Caducità » oppure « La decomposizione » o qualcosa di simile. L'altra figura invece, che era unita alla mia, era tutta florida di colori e di forme e, mentre incominciavo a indovinare a chi somigliasse, cioè al servitore e Capo supremo Leo [...] Così vidi il doppio personaggio, che alludeva a me e a Leo, non solo diventare più evidente e somigliante, ma notai pure che la superficie delle figure era trasparente e si poteva vederne l'interno come si vede attraverso il vetro d'una bottiglia o di un vaso. E nell'interno dei personaggi vidi muoversi qualcosa, muoversi adagio con infinita lentezza [...]. Qualche cosa stava succedendo, come un fluire, uno sciogliersi lentissimo ma ininterrotto: dal mio ritratto qualcosa si scioglieva o fluiva passando nel ritratto di Leo, e così potei notare che la mia immagine stava per donarsi sempre più a Leo e per effondersi, per alimentarlo e rafforzarlo. Col tempo l'intera sostanza sarebbe probabilmente passata da una delle immagini nell'altra e ne sarebbe rimasta una sola: Leo. Egli doveva crescere, io dovevo diminuire. Mentre stavo a guardare e cercavo di capire ciò che vedevo, mi tornò in mente un breve colloquio che nei giorni di festaa Bremgarten avevo avuto con Leo. Si era detto che i



personaggi di opere poetiche sono di solito più vivi e più reali dei loro poeti"<sup>487</sup>

Qui Hesse allude ad una scena della parte iniziale dove si anticipa il concetto centrale di tutto il romanzo, ossia lo schiacciante strapotere che i personaggi creati dal loro autore hanno su quest'ultimo.

"Una cosa che durante il viaggio avevo già osservato più volte senza però rifletterci a fondo, mi colpì di nuovo in modo strano e un po' doloroso nei giorni di Bremgarten. C'erano tra noi molti artisti, molti pittori, musicisti, poeti, c'era l'ardente Klingsor e l'irrequieto Hugo Wolf, il laconico Lauscher e il brillante Brentano - ma se anche questi artisti o alcuni di essi erano uomini molto vivi e amabili, i personaggi da loro inventati erano invece senza eccezione molto più vivi, più belli, più allegri e in certo modo più giusti e reali degli stessi poeti e creatori."<sup>488</sup>

Questi brani del romanzo di Hesse sono assolutamente in linea con la riflessione che stava portando avanti Tondelli durante l'elaborazione di *Camere separate*. Già *Biglietti agli amici* terminava con Bruno ed Aelred, i personaggi di *Rimini*, che sovrastavano il nome dell'autore a tal punto da farlo sparire, relegandolo nel testo a mero e generico pronome personale definito addirittura "fantasma in terza persona". Ed Hermann, a suo modo, nel triangolo amoroso di *Camere separate* ricalca la posizione che fu di Hermann Hesse in *Il pellegrinaggio in Oriente* poiché è schiacciato dalle figure di Leo e Thomas. Infatti appare solo fugacemente nel romanzo: nella prima parte Leo prega un amico di non dargli il suo recapito, mentre invece nella seconda parte c'è un breve incontro romantico fra Hermann e Leo che si consuma nell'arco di un fine settimana. Si tratta, più che di un ritorno di fiamma, di un addio definitivo poiché "le loro vite si sono separate, un giorno, e niente potrà mai farle convergere."<sup>489</sup> Proprio alla fine di questa intensa scena, Leo si interroga sull'amore che ha provato prima per Hermann e poi per Thomas: un viatico attraverso cui compiere un processo di individuazione o, come in *Pier a Gennaio*, un palliativo inadeguato contro il suo bisogno radicale di assoluto<sup>490</sup>?

"E se fossi invece tu Leo ad aver ucciso il tuo ideale usando come carnefici necessari Hermann e Thomas? Non sarebbero loro le tue vittime innocenti? E tu,

---

<sup>487</sup> H. Hesse, *Il pellegrinaggio in Oriente*, Adelphi, Milano 1973, p.83-84

<sup>488</sup> *Ibidem*, cit., p.29

<sup>489</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.1042

<sup>490</sup> *Ibidem*, p.936 -749

non l'essere sacrificato, ma il sadico che disperatamente uccide chi più ama perché vuole restare solo?"<sup>491</sup>

Lo statuto di questo amore è il focus di una riflessione che risale a *L'attraversamento dell'addio* e in *Camere separate* trova il suo assetto definitivo. È da notare, inoltre, come il nome Leo, oltre ad essere un evidente omaggio ad Hesse, è stato scelto anche per la sua forza connotativa che ben caratterizza il coraggioso Leo di fronte alla sorte tanatologica dell'amico. Una sorte che presto lo coinvolgerà in prima persona (ci sono segnali disseminati nel testo a comprovarlo). È lo stesso autore a indicarci questa possibilità di lettura quando il nome di Leo diventa Leone nella scena in cui, confessandosi, il protagonista controbatte le posizioni ortodosse del parroco nel nome di una "religione della pienezza" che non sia "cilio e pena". La rivendicazione della propria omosessualità così si estende alla rivendicazione del proprio corpo e del proprio linguaggio in una necessità reciproca che non può conoscere addomesticamenti. Infatti quando non c'è religione della pienezza automaticamente anche il linguaggio perde la sua efficacia semantica diventando inefficace: l'impossibilità per Leo e Thomas di avere uno statuto sociale non consente di nominare la loro unione e così rende, oltre che inesistente, anche non dicibile l'entità "Leo-e-Thomas".

"Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno dei due porta per l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro canonico sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme di testimoni della loro unione"<sup>492</sup>

Così si comprende come i nomi in *Camere separate* giochino un ruolo fondamentale. Laddove c'è una scissione fra mondo e nominazione del mondo lasciando l'autore sprovvisto di vocaboli che gli consentono di rendere dicibile la realtà che vuole incarnare attraverso il linguaggio, i nomi dei personaggi dovranno, allora, fare fronte a questa falla di sistema. Ma se la coppia Hermann/Leo incarna il rapporto sofferto fra autore e opera, che cosa incarna la coppia Leo/Thomas? O meglio, chi è Thomas e da dove deriva questo nome?

- Thomas

In questo caso vi sono segnali più velati ma non meno decisivi per risalire all'origine del nome Thomas. È noto come Tondelli rielaborasse scritti pre-

---

<sup>491</sup> 1043

<sup>492</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.940

esistenti di carattere autobiografico o articoli giornalistici dentro i suoi romanzi. Per esempio la scena in cui Leo si dà appuntamento con Thomas ad un concerto è la riscrittura romanzata di un articolo dedicato al concerto dei Bronski Beat cui Tondelli partecipò nel Novembre 1984 a Berlino. La scena per necessità narrative è stata ambientata, invece che nella città tedesca, a Parigi. Perciò confrontando il brano giornalistico con le pagine del romanzo vi sono variazioni o, alternatively, similitudini che ci consentono di correlare i due brani. Per esempio, riguardo alle variazioni, il *Guten abend Berlin* con cui si aprì il concerto viene variato dall'autore in *Bonjour Paris*. E, ancora, per quanto concerne le similitudini, nella dance hall si balla *I feel love* di Donna Summer, canzone che effettivamente era nel repertorio della band che tenne il concerto quella sera, i Bronski Beat. Questa considerazione è utile per analizzare un brano che introduce il viaggio di Leo all'inizio della seconda parte del romanzo:

"Ha radunato il suo bagaglio in tre sacche. Ha portato con sé un solo libro che intende leggere, riga dopo riga, come i versetti della Bibbia. Ha un quadernetto per scrivere e un walkman per ascoltare musica. In questo modo si sente meglio attrezzato per la sua spedizione oltre i confini del corpo di Thomas"<sup>493</sup>

Se questo brano del romanzo è riferito, come tutto lascia pensare, alla vacanza estiva del 1987 dove Tondelli era nel pieno dell'elaborazione di *Camere separate*, è possibile risalire al libro che Leo intende leggere riga per riga come se fosse la Bibbia. Infatti, in uno scritto giornalistico del 1987, l'autore ci racconta che partirà per le sue peregrinazioni estive con un solo libro: *Uno e altri amori* di Carlo Coccioli. Infatti risale all'Estate del 1987 la recensione entusiastica di *Piccolo Karma* cui lo scrittore toscano rispose con una cartolina di ringraziamento che Tondelli infilò, al momento della partenza, in *Uno e altri amori*:

"Ho infilato la cartolina in un libro di Coccioli, che avevo già messo nello zaino delle vacanze, e sono partito. [...] Il libro di Coccioli che ho portato con me in viaggio [...] si intitola *Uno e altri amori* (1984) ed è una raccolta di racconti scritta in un ampio arco di anni. È senza dubbio uno dei libri più indicati per accostarsi al suo lavoro: una trentina di racconti, alcuni anche brevi, che permettono una ricognizione sufficientemente approfondita delle tematiche dell'autore. Le sue ossessioni, i suoi tormenti, ci sono tutti: dalle sette messicane alla magia, ai riti animistici; dall'America del Sud alla Parigi degli anni cinquanta, alla Firenze dei

---

<sup>493</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.960

ritorni a casa; dalle storie di animali e di insetti a una più generale atmosfera paranormale, fra apocalisse e occultismo, che rende alcune storie piccoli capolavori di feroce inquietudine. Ma anche il lirismo di certe situazioni, l'amore per ogni creatura, la compassione, la difficoltà delle relazioni sentimentali.<sup>494</sup>

In *Uno e altri amori* c'è un racconto dedicato alla difficoltà delle relazioni sentimentali. *Il bell'amore*, pubblicato originariamente nel Maggio del 1981 su *Playboy*, potrebbe essere incluso, se non fosse per il finale, dentro alla fenomenologia dell'abbandono. Nel *Bell'amore* si racconta un capodanno atipico vissuto dai due protagonisti, Ange e Thomas, a Rio de Janeiro. La narrazione si apre con una situazione che non è lontana da quella di *Camere separate*: Ange decide che, dopo sette anni di fidanzamento con Thomas, è giunto il momento di introdurre nella coppia libertà sessuale. Perciò, allo scoccare della mezzanotte, con il principiare del nuovo anno, è intenzionato a darsi al più sfrenato libertinaggio. Il racconto non è altro che il conto alla rovescia vissuto dai due protagonisti in modo diametralmente opposto. Se Ange è impaziente di tuffarsi nella ritrovata libertà, Thomas si tormenta mangiandosi nervosamente le unghie. I due sono raggiunti da Marguerite, una donna che si offre di guidarli in auto per le strade di Rio de Janeiro raccontando loro di come, per i brasiliani, il capodanno coincida con la venuta di Yemanjá o il Potere, divinità della mitologia Yoruba di cui Coccioli nel racconto fornisce un'etimologia: Ie, doppio principio generatore, eterno femminile, energia; Man, il mare, l'acqua; Jà, la maternità, la matrice, il movimento che crea. Così se il capodanno per Ange è l'arrivo dello sfrenato libertinaggio, per i brasiliani invece è Yemanjá, l'arrivo della Grande Madre. Il racconto termina con un'inaspettata riappacificazione fra Ange e Thomas che coincide con la mezzanotte. I due si tendono la mano e decidono, grazie all'intercessione della Regina del mare, di darsi ad altri sette anni di fedele amore a due:

"[...] quando [...] il Potere giunse dal mare [...] Thomas toccò Ange e Ange toccò Thomas (impossibile precisare chi per primo tendesse la mano) e disse(ro):

«Questo è il potere di altri sette anni di amore a due, esclusiva solitudine nostra.»

Ange sorrise a Thomas e Thomas ad Ange, impossibile precisare chi sorri-

---

<sup>494</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.482, 488-89

se per primo, ma non importa saperlo perché in fin dei conti non conta che il bell'amore: quello della quasi ridicola e sommariamente scomoda ma se ci pensiamo bene inevitabile fedeltà"<sup>495</sup>

Questo racconto certo deve aver colpito molto Tondelli poiché affronta la tematica delle "camere separate" con, però, un lieto fine. Si rammenti cosa è stato detto in precedenza intorno alle piscine di roccia che vengono riassorbite dal mare in *A Single Man* di Isherwood. Se in *Il Bell'amore* la venuta sulla terra della "Regina del mare" Yemanjá formalizza l'unione fra Ange e Thomas, nel romanzo di Tondelli questo non accade. Il dolore della separazione ha scandito il rapporto fra i due amanti e ciò avrà fine solo quando l'entità Leo morendo si ricongiungerà alla non entità Thomas terminando, così, il karma delle reincarnazioni d'amore. Il protagonista Leo è così fra due fuochi nel corpo vivente dell'universo: da una parte il suo passato di entità (Hermann) dall'altra il suo futuro di non-entità (Thomas). Ecco perché questo nome preso in prestito dal personaggio di Coccioli va ad aggiungersi ai due che Tondelli ha tratto dal romanzo di Hesse. Se il pellegrinaggio in Oriente dell'omonimo romanzo di Hesse fallisce, in *Camere separate* invece giunge a compimento con l'apparizione di una terza figura di natura angelica, la non-entità Thomas, che traghetta Leo nel passaggio di forma. In effetti nel racconto Coccioli la schermaglia d'amore è fra Thomas e Ange, che in francese significa 'angelo'. Il fatto che si consumi una riappacificazione fra amante e amato, con tanto di nozze magiche, disinnesci almeno parzialmente il tormento della separazione da Dio che è stato il centro della riflessione tondelliana per tutta la seconda parte della sua carriera. Si prenda ad esempio questo brano tratto da *La ballata del caffè triste* di Carson McCullers che teorizza un concetto fondamentale ricorsivamente evocato nel corso di queste pagine: c'è differenza fra amante e amato, ossia fra Dio e uomo:

"Per Carson l'amore è un inseguimento senza fine fra chi ama e chi è amato, due universi differenti [...] Potete immaginarlo immediatamente leggendo queste poche righe: "C'è chi ama e chi si lascia amare; due persone che vengono da regioni diverse. Spesso l'amato rappresenta solo lo stimolo per tutto l'amore represso che fino ad oggi, da tanto tempo, ha atteso l'appello, E ogni amante in certo modo lo sa. In cuor suo sente che il proprio amore è solitario."<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup>C.Coccioli, *Uno e altri amori*, Rusconi, Milano 1984, p.221.

<sup>496</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.854

Pero, sia in *Il bell'amore* che *Camere separate*, questo stato di cose è sovvertito dalla figura dell'angelo che rompe la separazione fra Dio e uomo. È noto come Tondelli, nonostante la sua proverbiale ritrosia per la forma poetica, si fosse avvicinato con interesse all'opera di Rainer Maria Rilke, a tal punto che la prima redazione di *Camere separate* terminava con una citazione dalle *Elegie Duinesi*. Inoltre l'autore nel 1991 voleva apportare alcune modifiche ed inserire nuovi biglietti agli amici nell'opera omonima. Uno di questi, rimasti in fase progettuale, è intitolato "L'angelo di Rilke". Non è pretestuoso pensare a Hermann, Leo e Thomas come nomi angelici perché sono, in una crescente intensità, epifania di un mondo ulteriore. Davanti a essi "devi mutar vita"; ovvero morire. La smisuratezza della visione divina non può altro che incendiare il cuore dell'uomo religioso che non accetta di essere nell'esilio del mondo creato, aspettando impazientemente il ritorno a casa. Così come accade per Bruno May, lo stesso vale per Leo. Ancora una volta siamo di fronte al numinoso che si rende dicibile attraverso un'iperdenotazione. Se in *Rimini* c'era un mandala composto da attributi mentali deificati, con *Camere separate* si ha una trinità di posizioni sentimentali. Ma in ambo i casi sia Bruno May che Leo sono guidati da una figura sacra "tremenda", perché, come sostiene Rilke, "Gli angeli sono tutti tremendi"<sup>497</sup>. Sia Thomas che Hermann sono paragonati ad angeli nel corso del libro. Thomas, durante la scena del concerto, si lancia da una balaustra alta circa tre quattro metri per ricongiungersi a Leo e i ragazzi sottostanti, insieme a quest'ultimo, protendono le braccia "come se aspettassero la caduta di un angelo."<sup>498</sup>. Mentre invece "Se c'era un posto per Hermann poteva solo essere fra gli Arcangeli. E invece lui era caduto nel dolore del mondo come un angelo dannato"<sup>499</sup>.

Aelred, Hermann e Thomas incarnano questa doppia e contrastiva natura dell'essere, anche se in Aelred è più accentuata la natura demoniaca mentre in Hermann e Thomas quella angelica, essendo reincarnazioni dello stesso archetipo ad un grado sempre più alto di perfettibilità. Alessandro Giovanardi in un recente saggio mette a fuoco i tratti caratteristici degli angeli in Rilke che non hanno niente a che vedere con quelli della tradizione cristiana:

"Gli angeli rilkeiani, simili a quelli della mistica islamica e bizantina, vivono al confine tra il mondo sensibile e quello sovrasensibile. Quali essenze serafi-

---

<sup>497</sup>R. M. Rilke, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino 1978, p.12

<sup>498</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.932

<sup>499</sup>*Ibidem*, p.1002

che e cherubiche, fanno parte di quest'ultimo, e preludono alla sua visione terribile; ma, d'altra parte, la loro bellezza, nella forma della liturgia celeste, archetipo eterno di quella terrestre, annuncia in modo sensibile il Tremendo. Per i mistici islamici della Persia medioevale, tra il mondo divino e la sfera terrena, si frappone quella dimensione che i platonici latini del Medioevo e del Rinascimento chiameranno il *mundus imaginalis* o la *spissitudo spiritualis*: un terzo regno dell'essere, intessuto d'immagini perfettissime: un terzo regno che media tra lo spirituale e il corporeo e che è costituito da entrambi. Questa realtà intermedia è, al contempo, visione mistica del mondo terreno e intuizione simbolica di quello celeste"<sup>500</sup>

Quindi, come *Rimini, Camere separate* è un mondo intermedio. Però l'influenza di Rilke in quest'ultima opera risulta decisiva lasciando in secondo piano le religioni orientali che, nonostante tutto, appaiono sottotraccia in brevi ma decisivi brani come, per esempio, il velato richiamo a *Il terzo occhio* di Lobsang Rampa che vedremo fra poco. Infatti se è vero che la struttura di *Camere separate* è comparabile a una pièce di musica ambientale, il motivo trainante è il passaggio di forma che inizia nella carlinga di un aereo e termina con una nave infestata di figure angeliche che riporta in Italia il protagonista Leo. Il viaggio termina nella sua patria, là dove tutto è iniziato.

" [...] lui si sentì, in un certo modo, rassicurato e vide come un unico l'immagine della nave e della traccia e dei destini di quei giovani, bellissimi, uomini; e anche la sua vita non più separata ma ben piazzata sul ponte di qualcosa in movimento, un vascello colmo di benevoli destini [...] Allora, sorridendo, pensa che anche sul ponte di quella nave forse era in compagnia di angeli [...] in gita turistica; ma non ha forse udito, distintamente, a un certo momento, lo sbattere fruscante delle loro ali?"<sup>501</sup>

Lo sbattere di ali conferma che Leo è nella parte finale dell'attraversamento dell'addio. Infatti stavolta, a differenza di Aelred o Thomas, non si parla più di angeli caduti ma, semplicemente, di angeli che stanno tornando a casa solcando l'elemento acqueo del divenire in cui Leo si era dibattuto fin dall'inizio del libro. La figura intirizzita dell'alter ego tondelliano ha finalmente concluso, così, il ciclo karmico delle reincarnazioni d'amore.

---

<sup>500</sup> A. Giovanardi, *Del terrore dell'angelo (o della Bellezza)*, saggio consultabile all'indirizzo web: <http://www.cristinacampo.it/public/angelo.%20rainer%20maria%20rilke%20e%20cristina%20campo.pdf>

<sup>501</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1099-1100

### 13.3 La franosità del sé e gli altri nomi

Se Hermann, Leo e Thomas sono i nomi cardine di *Camere separate* è altresì vero che essi appaiono in forme variate lungo il testo. Questo è dovuto al fatto che i tre protagonisti di *Camere separate* non sono solo semplici personaggi ma anche identità dinamico-relazionali in divenire. Già Pier nel racconto *Pier a Gennaio* si innesta, per via di un accadimento imprevisto, su di un sé più antico ritornando ad essere d'improvviso lo studente dell'Università di Bologna appassionato di Laclos. Lo stesso accade in *Camere separate* dove non ci sono solo Leo e Thomas ma anche il bambino-Leo e il bambino-Thomas. Sarebbe un errore pensare che Leo si ricordi bambino; è proprio il bambino-Leo che, in una compresenza di vari sé pronti sempre a riemergere, ritorna alla luce. Ci sono molte scene in cui appare, alternativamente, il bambino-Thomas e il bambino-Leo, ma forse la più rappresentativa è quella in cui Leo ottiene prestazioni sessuali da un gigolo nel privé di uno strip-club di New York che non a caso si chiama *Blue Boy*. Leo, in una sorta di montaggio incrociato, racconta non solo le manovre dell'esperto professionista ma anche quelle di un'operazione chirurgica. Questo cortocircuito è dovuto al fatto che è immobilizzato su di un lettino in quello che definisce un "ambulatorio della perversione". Il sé anatomico e il sé cadavere ospedaliero riappaiono in un luogo che dovrebbe essere di piacere ma invece non è altro che l'ennesima stazione del calvario di Leo-senza-Thomas. Quando la prestazione termina:

"Non riesce a parlare. Scoppia a piangere, un misto di singulti, lacrime, colpi di tosse e quando risponde, con un filo di voce, al ragazzo dicendogli che va tutto bene lo fa balbettando, con una voce che non avrebbe mai pensato di avere. Quella del bambino-Leo. Una voce stridula, acuta, femminile, un vagito sepolto nel profondo del suo dolore e che il dolore ha messo di nuovo al mondo"<sup>502</sup>

Così il sé è una pluralità di voci potenziali di cui una, a seconda della situazione narrativa, erompe eclissando le altre. Il tratto d'unione che Tondelli usa per legare il nome comune 'bambino' al nome proprio 'Thomas' sottolinea come si tratti di un monoblocco indivisibile. Ciò si ripete anche nelle forme Thomas-e-Leo e Leo-e-Thomas. In questo caso l'autore tenta come può di sopperire ad una nominazione del mondo manchevole che rende la coppia di uomini facenti parte di una

---

<sup>502</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1054



"disperata razza senza nome"<sup>503</sup>.

Se i protagonisti sono soggetti a questa fluidità onomastica, lo stesso non si può dire degli altri. Per esempio il nome d'autore si trasforma in un *brand-name* quando Leo, in quanto scrittore, riflette sul fatto che vive attraverso i proventi delle sue parole:

"[...] vede tutto come una prigione costituita di parole mercificate. Il televisore-John Fante<sup>504</sup>, la lavastoviglie-Jack Kerouac, le poltroncine-Peter Handke, le piante Patricia Highsmith [...] Vive di parole nel senso più letterale del termine. E quando alle tre del mattino, o alle cinque, annaffia abbondantemente del suo rum preferito il ghiaccio nel bicchiere di cristallo-Christopher Isherwood per un istante, angosciosamente, si chiede: "Quante parole sto ora, realmente, consumando? E di quale storia, in particolare, che ho scritto?"<sup>505</sup>

Il nome d'autore è, così, ridotto ad un marcatore vuoto. Niente più che merce di scambio per ottenere denaro. Questa desemantizzazione del nome è in linea con la perdita del linguaggio che, pur tentando di opporsi in quanto forma, è vittima dell'insorgere impietoso del Caos. Ciò si avverte quando a Londra Leo in un albergo nota come "le camere non hanno numero, ma il nome di ospiti del XVIII secolo. Lui abita all'ultimo piano, nella stanza William Duncombe"<sup>506</sup>. Trattasi anche stavolta, non a caso, del nome di uno scrittore che viene ricordato non per le sue opere ma perché è l'identificatore di una camera d'albergo sostituendone il numero. Come un residuo fossile di un altro evo che ha perso ogni suo contenuto semantico. Qualcosa di simile accade quando Leo torna nella città natale e trova la sua stanza di quand'era ragazzo trasformata in un tragico contenitore dove "sono rimasti soltanto reperti malinconici o tracce prive di significato in cui non pulsa vita. Come leggere gli autografi nelle bacheche di un museo."<sup>507</sup> Per descrivere lo stato di abbandono in cui versano gli oggetti che una volta facevano

---

<sup>503</sup>*Ibidem*, p.1070

<sup>504</sup>Non è un caso che la lista dei nomi mercificati inizi con John Fante. Infatti nella prefazione a *Sogni di Bunker Hill* si può leggere questo: "Attraverso l'eteronimo Arturo Bandini, Fante ha vissuto il mito dell'Ovest trovandolo, alla fine, costituito soltanto di polvere. Il desiderio d'essere un uomo nuovo appare un fallimento: "Sono povero, il mio nome termina con una vocale dolce e loro odiano me, mio padre e il padre di mio padre". P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.565. Il nome di un autore che teneva così tanto all'onomastica dei suoi personaggi divenuto merce rende la misura del grado di entropia cui è sottoposto il linguaggio umano. Si noti, inoltre, come Tondelli usi il termine eteronimo e non quello di alter ego. Non si tratta di un errore bensì di una visione teorica, quella del *dedoublement* del nome d'autore in quello dei personaggi, che abbiamo già visto nelle pagine tratte dalla sua tesi di laurea.

<sup>505</sup>*Ibidem*, p.992-3

<sup>506</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.987

<sup>507</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1013

parte del suo quotidiano, Tondelli chiama in causa un autografo che sembra scritto con l'inchiostro simpatico. Perché se la mano che ha vergato la sua firma adesso fa parte dell'immondizia del cortile, non è detto che anche la firma stessa non farà un giorno la stessa fine. Il nome è assediato e desemantizzato anche quando, con orrore, Leo scopre che la madre ha mescolato i propri dischi con i suoi:

"Sopra lo stereo [...] fra i suoi vecchi dischi [...] soprattutto De André, Guccini, De Gregori, Tenco, Banco, Lolli, Cohen, Nina Simone, Tim Buckley, Cat Stevens, Neil Young, Igors, sua madre ha mischiato i suoi: Dalida, Orietta Berti, Iva Zanicchi, Secondo Casadei, Luciano Pavarotti."<sup>508</sup>

Il nome è profanato, travolto dal Caos. Come quando, nel *kipple* dickiano di *Do androids dream of electric sheeps*, non si può distinguere i contorni delle cose e tutto ritorna ad essere un pulviscolo compatto ed informe. Proprio in questa situazione estrema dove le parole vacillano di fronte alla condizione umana e, più in generale, cosmica della macellazione, sia essa del corpo come del linguaggio, s'innalza, come in un mantra, il nome di Thomas che Leo recita in un'infinita preghiera. Molti sono i luoghi testuali in cui ciò accade. Per esempio alla fine della prima parte: "Con le lacrime agli occhi si prende la testa fra le mani e pronuncia le sillabe del nome di Thomas, come per trattenerlo a sé."<sup>509</sup> Però già nella fase incipitaria Tondelli sottolinea come "Thomas, o almeno tutto ciò che sulla terra aveva questo nome, per lui e per chi lo amava, era riconducibile, non c'è più. Thomas è morto"<sup>510</sup> L'invocazione del nome di Thomas coincide con l'invocazione della non entità cui il ragazzo amato da Leo coincide.

### 13.4 Le nozze mistiche della letteratura

In questo capitolo è stato chiamato in causa il concetto di reincarnazione in almeno due momenti distinti. Nel primo si è parlato di reincarnazione dell'autore nei personaggi rispetto a *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hesse, mentre nel secondo è stato citato nel testo un brano di *Camere separate*. Cioè il seguente:

"La morte di Thomas sta spezzando il karma delle reincarnazioni d'amore."<sup>511</sup>

L'uso del termine reincarnazione, in ambo i casi, non è affatto metaforico.

---

<sup>508</sup> *Ibidem*

<sup>509</sup> *Ibidem*, p.954

<sup>510</sup> *Ibidem*, p.915

<sup>511</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1004

Infatti l'autore Hermann Hesse che si reincarna nei personaggi di *Il pellegrinaggio in Oriente* è un'osservazione debitrice di un libro che Tondelli conosceva molto bene ed amava, *Il cerchio ermetico* di Miguel Serrano. Nel capitolo di *Rimini* si è visto come l'autore, in un articolo giornalistico del 1987, avesse citato una frase da questo libro che poi successivamente verrà espunta nella redazione definitiva del 1990 contenuta in *Un weekend postmoderno*. Nel libro di Serrano c'è un capitolo che s'intitola *Le nozze magiche*, dove si fa una lunga digressione intorno al rapporto fra linguaggio, alchimia filosofica, psicologia junghiana e il culto di Krishna. Questo brano è il sottotesto necessario per comprendere perché *Camere separate* è un libro sul narcisismo e di come Hermann, Leo e Thomas siano incarnazione, sotto forma di linguaggio, dell'autore.

"Nell'alchimia filosofica, esiste l'idea della Soror Mystica che lavora con l'alchimista mentre quest'ultimo mescola le sue sostanze nelle storte. Essa rimane con lui durante tutto il lungo processo di fusione [...] Nei processi di individuazione elaborati nel laboratorio junghiano tra il paziente e l'analista, si verifica la stessa fusione. Tra i due si producono immagini e sogni che divengono comuni entrambi, talché si dimentica chi fu il primo a produrre il sogno o l'immagine. Questa unione psichica non si verifica mai nell'amore comune, poiché anche se *i due amanti possono desiderare di fondersi completamente, essi non riusciranno mai a sognare lo stesso sogno; ci sarà sempre qualcosa a separarli. Soltanto le nozze magiche possono colmare la distanza;*<sup>512</sup> [...] In questo amore è operante lo spirito della morte che produce una vita dello spirito. La donna è una sacerdotessa dell'amore magico, la cui funzione è quella di toccare e risvegliare i vari chakra dell'eroe tantrico, consentendogli in tal modo di ottenere nuovi livelli di coscienza, fino al raggiungimento della totalità. Alla fine, il piacere goduto non è quello della eiaculazione del seme, che è severamente proibito, bensì è il piacere della visione, dell'apertura del Terzo Occhio, rappresentante la fusione degli opposti. L'uomo non eiacula il seme, ma impregna se stesso; e in tal modo il processo di creazione è rovesciato e il tempo viene arrestato. Il prodotto dell'amore proibito è l'Androgino, l'Uomo Totale, tutti i chakra, o centri di coscienza del quale, sono ora ridestatati. È un incontro con il Sé [...]. In India il significato di questo amore proibito è espresso nella storia di Krishna, il dio azzurro, tanto amato da Hesse"<sup>513</sup>

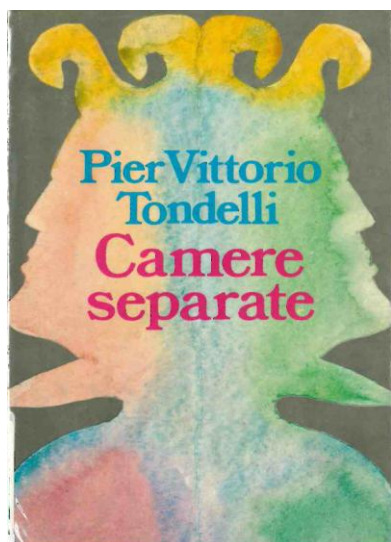
Qui di sotto la copertina (fronte e retro) dell'edizione originale di *Camere*

---

<sup>512</sup>il corsivo è mio.

<sup>513</sup>M. Serrano, *Il cerchio ermetico*, cit., p.61-63

*separate*<sup>514</sup> in cui appare il Terzo Occhio:



Non a caso il fronte differisce dal retro solo per l'apparizione del Terzo Occhio o, come lo chiama Tondelli in una lettera del 3 Aprile 1989 indirizzata al traduttore tedesco Castor Seibel, l'occhio interiore:

"Ho letto e sfogliato il catalogo della mostra di Tobej. Abbagliante è stato trovare la poesia *Out of the cavern of my eye...* L'occhio interiore. È lo stesso occhio che sta sul retro di copertina di *Camere separate*? Vede caro Seibel che non riesco a pensare ad altro. Tutto mi parla di quel lavoro [...] ma dopo tutti questi mesi (anni) passati a scrutarmi, a conoscere le mie immagini interiori e i miei terriori nascosti fatico a uscirne completamente."<sup>515</sup>

Questa lettera è una testimonianza preziosa (si noti il tono allusivo dello scrittore) che ci consente di comprendere come in effetti la condizione iniziale del romanzo si ribalti e le camere separate, grazie al Terzo Occhio<sup>516</sup>, diventino co-

---

<sup>514</sup>È nota la minuzia con cui l'autore sceglieva le copertine dei suoi libri. Infatti la copertina di *Biglietti agli amici* (*Amor vincit omnia* di Michelangelo) fu il frutto di un lungo *brainstorming* che terminò solo quando il libro era in procinto di andare in stampa. Nel caso di *Camere separate* l'autore scelse *Chimerasorante* di Luigi Ontani, pittore che Tondelli stimava a tal punto da aver progettato con lui nel 1985 un libro d'arte arenatosi, poi, alla fase progettuale. Lo stesso anno l'autore scelse per la copertina di *Rimini* proprio un dipinto di Luigi Ontani ma la Bompiani si oppose preferendo optare per l'opera *La parentesi dell'estate* di Leonardo Cremonini.

<sup>515</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1219.

<sup>516</sup>A questo proposito è giusto riportare una testimonianza di Pietro Boerio, uno dei compagni di servizio militare di Tondelli: "Con Pier Vittorio discutevamo pochissimo [...] Piuttosto parlavamo tanto di musica [...] E anche di libri [...] "Il terzo occhio" era uscito verso la fine degli anni Cinquanta e narrava la giovinezza di Tuesday Lobsanga Rampa [...] nel giorno del suo compleanno una particolare operazione chirurgica gli avrebbe aperto un foro fra i due occhi - " il terzo occhio", appunto - che gli avrebbe permesso di percepire realtà spirituali [...]". *Tondelli in mimetica*,

municanti. *Camere separate* è un profondo esercizio interiore che raggiunge il suo acme anche e soprattutto attraverso i nomi. I due poli opposti della riflessione onomastica di Tondelli si trovano, così, nelle pagine tratte dalla sua tesi di laurea e in quelle del libro di Serrano. Una riflessione principiata in Teoria della letteratura sconfinava fino a coinvolgere psicologia, religione e meditazione trascendentale. Così in *Rimini* e *Camere separate* i si assiste ad un rapporto concentrico ed immersivo in cui le due parti in causa sono comunicanti. Nella prima fase il nome gioca un ruolo convenzionale e blandamente referenziale, mentre nel secondo è incarnazione delle nozze magiche che l'autore celebra con il Sé. Infatti nelle battute finali del romanzo Leo afferma:

"Un tempo, quando riteneva la sua relazione d'amore sterile e senza frutto, si sbagliava. Leo e Thomas hanno partorito, con dolore, almeno un figlio. E questo figlio espulso nel mondo, che pensa e agisce, è oggi il trentatreenne Leo"<sup>517</sup>

La fenomenologia dell'abbandono che iniziò con un racconto che terminava con la frase "Ma noi non potevamo avere figli." conosce alla fine un ribaltamento di prospettiva. Le nozze magiche si contrappongono alla sterilità biologica rispondendo così ad una questione che ha attanagliato l'autore per oltre cinque anni della sua produzione artistica. La dimensione generativa per gli scrittori si afferma attraverso la composizione di "un testo che ancora non c'è" in un corpo a corpo fra una forma biologica che muore ed una forma testuale che nasce:

"La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato, non è tanto il fatto di non avere un lavoro, né una casa, né un compagno, né figli, ma proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone, come lui ha sempre creduto, finendo ogni volta con il rompersi la testa, ma proprio nell'elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c'è"<sup>518</sup>

Così si potrebbe dire che se l'autore è l'alchimista, la letteratura è la *soror mistica* che consente il recupero del Sé ed è strumento preparatorio per la ricongiunzione all'Unico. La fenomenologia dell'abbandono si conclude, così, in *Camere separate*.

---

cit., p.64-65 e T- Lobsang Rampa, *Il terzo occhio*, Mondadori, Milano 1997. È molto probabile che Tondelli, però, fosse già a conoscenza del terzo occhio già prima del servizio militare.

<sup>517</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. I, p.1094

<sup>518</sup>*Ibidem*, p.1102

### 13.5 Un'infinita preghiera

L'ultimo atto ufficiale di Tondelli scrittore avviene nell'Agosto 1991 attraverso una cartolina indirizzata all'amico Aldo Tagliaferri dalle Isole Tremiti. Il contenuto della cartolina è il seguente:

"Tre isole, tre miti. Tutto è perduto, isole comprese. Tra pianti inconsolabili di Diomedee. Isole senza ritorno, isole a perdere, isole perdute. Al centro di ogni arcipelago c'è quasi sempre un'isola ripida arida disabitata, tutt'al più chiazata di macchie di capperi, chiamata capperiaia, capraia, o isola delle capre, ma in realtà, isola del capro espiatorio. Ed è lì che mi troverete abbarbicato in un abbraccio"<sup>519</sup>

Questo testo fu pubblicato per la prima volta nel libro di Antonio Spadaro *Attraversare l'attesa* del 1999 e successivamente fu riproposta dal destinatario Aldo Tagliaferri in un volume di studi dedicato a Tondelli del 2003<sup>520</sup>. In ambo i casi i due studiosi sono concordi nel sottolineare come l'autore, proprio come Diomede, fosse destinato, dopo i dieci anni di lotta ed un viaggio di ritorno a casa problematico, a fondare tre isole. Difatti in epoca romana le isole Tremiti erano note con nome *Trimerus* che deriva dal greco *trimeros*, *τρίμερος* ossia "tre luoghi" o "tre isole". La nascita delle Tremiti, però, è indissolubilmente legata alla morte dell'eroe che le Diomedee continuano a piangere.

Questo biglietto è stato commentato sia da Antonio Spadaro che dallo stesso Aldo Tagliaferri. C'è, però, in questo "biglietto ad un amico" qualcosa che rimane inevaso e che nessuno ha affrontato. Perché tre isole e tre miti? Non bastava forse un solo mito, cioè quello di Diomede cui lo scrittore allude? Che tutta la costruzione in cui ricorre il numero tre sia dovuta solo al gioco di parole fra Tremiti e tre miti? Tondelli non è mai stato un autore che si è consegnato a giochi di parole gratuiti. Perché farlo in quello che è, a tutti gli effetti, un testamento letterario? Non si dimentichi che fu proprio l'editor di *Altri libertini* e *Pao Pao* il primo ad indicare *Camere separate* come un libro sul narcisismo. Questa, al di là del rapporto fraterno che legava i due, è forse la ragione per cui questo atto intimo e nel contempo ufficiale<sup>521</sup> sia stato indirizzato a Tagliaferri. È quindi possibile che il

---

<sup>519</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, Jaca Book, Milano 2002, p.244

<sup>520</sup> A.A.V.V., *Tondelli Tour*, Bompiani, Bologna 2003

<sup>521</sup> Luca Zanesi, l'amico che accompagnò Tondelli in quel viaggio, racconta in *Io lo scrigno e Tondelli* (SeRecords, 2013) di come l'autore durante la permanenza sull'isola dedicò un giorno intero a scrivere questa cartolina. Anche questo comprova il valore letterario della stessa.

biglietto si contestualizzi nel confronto serrato che i due amici ebbero intorno a *Camere separate*. Ed, in effetti, per comprendere il contenuto della cartolina risulta particolarmente proficuo consultare *L'invenzione della tradizione* (1985), il volume di "Saggi sulla letteratura e sul mito" di Aldo Tagliaferri che Tondelli consultò su consiglio dell'amico durante la fase finale dell'elaborazione di *Camere separate*. Nel capitolo 8 intitolato *Lo spettacolo della parola nel teatro di Beckett* si legge questo:

"Nel testo di Krapp, intessuto di riferimenti autobiografici, il ritorno al passato reso possibile dall'espedito del magnetofono permette al personaggio, ancora "realistico", di fare i conti con se stesso, di ascoltare la propria voce di un tempo [...] mentre in *Quella volta* l'Ascoltatore si trova come assediato da tre voci, ciascuna delle quali narra una propria storia giungendo a un effetto di dissolvenza che infine avvolge ogni storia e l'intero palcoscenico. In entrambi i testi vengono teatralizzate quelle contraddizioni "fra la presenza e l'irrimediabile perdita" [...]. Ma in *Quella volta*, dove sono le didascalie a spiegarci che le voci "ABC sono sue" (dell'Ascoltatore), l'effetto di dissipazione prevale sulla tematica del confronto perché le voci, autonome e forse involontariamente attivate dall'Ascoltatore, progressivamente obnubilano il passato da loro stesse evocate e si sottraggono al controllo dell'inerte Ascoltatore. [...] La polifonia costituita dalle voci concertate secondo un canone di variazioni triadiche [...] alludono alle tre età dell'uomo [...]"<sup>522</sup>.

Così il numero tre che ricorre nella cartolina molto probabilmente si riferisce ai tre sé principali che appaiono nell'ultimo romanzo di Tondelli: Hermann, il sé giovane, ovvero le isole senza ritorno; Leo, il sé morente, ovvero le isole a perdere; Thomas, il sé ricongiunto alla non-entità, ovvero le isole perdute. Pier Vittorio Tondelli è Hermann; Pier Vittorio Tondelli è Leo; Pier Vittorio Tondelli è Thomas. Ma in *absentia*, poiché l'autore scompare nei suoi personaggi. Si è già parlato precedentemente di come il linguaggio tondelliano dell'ultima fase sia debitore degli scrittori austriaci e di come, in ambo i casi, si possa parlare di *Aufhebung* in senso hegeliano. Richiamando in causa sempre il filosofo tedesco, si può dire come il nome conservi in una seconda vita il "vivente tolto". Le pulsioni che hanno animato il mondo fenomenico si trasformano in linguaggio annullando ciò che ha originato il motivo dello scrivere proprio come in una famosa citazione di

---

<sup>522</sup>A. Tagliaferri, *L'invenzione della tradizione*, cit., p.130-131

Jacques Lacan: "Avant la parole, rien n'est, ni n'est pas" (Sèm I, pg.254). Questo frattura fra io e sé, elemento autobiografico e linguaggio, viene ricomposta parzialmente quando nella cartolina Tondelli fa uso della prima persona singolare rivendicando la patria potestà della non-entità autoriale che si ricompone come arcipelago di isole. Quindi i personaggi sopraffanno l'autore ma fra essi e quest'ultimo sussiste un rapporto di interdipendenza poiché "sostanza verbale" di un corpo scomparso. Si può, anzi, affermare che avvenga una "chenosi semantica" fra l'autore e le sue *personae*. Questo processo è frutto di un autentico sacrificio dove i tre sé della non entità autoriale ardono sulla pira funebre della forma-libro insieme al corpo dell'autore stesso, il capro espiatorio. Alcune parole di Tagliaferri risultano preziose per sottolineare come il *nomen* sia per Tondelli equivalente ad un *numen* che trova la sua efficacia semantica proprio nel sacrificio che culmina con la scomparsa:

"Il processo per il quale il sacrificio si trasforma in privilegio è all'origine sia della fede nell'equazione *nomen = numen*, sia della fede come sacrificio della ragione, e nella conseguente autorità dello stregone, del prete, del fachiro, dello sciamano. Tutto ciò che è santo (cfr. sanare) è premio di un sacrificio. Così è del poeta e della sua opera. [...] Per quanto riguarda il poeta, in lui la parola diviene tanto più speciale e rara, valida e potente, quanto più è alonata di impotenza, quando addirittura non si colga come particolarmente opportuno l'abbinamento [...] delle facoltà poetiche a gravi infermità fisiche o psichiche [...]"<sup>523</sup>

Non forse, taoisticamente, l'assenza è il massimo della presenza? Così *Camere separate* non è un mero artificio mimetico ma una meditazione trascendentale che si affranca sia dal postmoderno che dalla nuova ondata di realismo che avvenne fra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta. E se, come dice Tondelli, prendendo le mosse da Peter Bichsel, leggere è un atto corporale<sup>524</sup>, allora noi siamo costretti ad attraversare *Camere Separate* nella consapevolezza che il nostro gesto del leggere è sì un atto solitario, ma anche un atto in cui due corpi, uno in dissolvenza e uno già dissolto di cui è rimasta un'incarnazione sotto forma di linguaggio, si fronteggiano nel dolore del cosmo.

### 13.6 Un canto epico per gli anni Novanta

Il biglietto dell'Agosto 1991 ad Aldo Tagliaferri rende manifesta una ten-

<sup>523</sup> A. Tagliaferri, *L'invenzione della tradizione*, cit., p.166-167

<sup>524</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.835



denza che sottotraccia è presente negli ultimi scritti di Tondelli. Infatti vi sono altri dati che lasciano trasparire come le opere che l'autore era in procinto di scrivere avrebbero contenuto nella diegesi il nome Pier Vittorio Tondelli superando definitivamente la frattura fra autore e personaggi o, quantomeno, sarebbero state scritte in prima persona. Questo potrà sembrare pretestuoso perché si parla di opere *in fieri* di cui non abbiamo altro che abbozzi o frammenti. Però ricostruendo alcune riflessioni dell'autore si può almeno fare delle ipotesi. *Quarantacinque giri per dieci anni* (1990) è l'ultimo scritto di media lunghezza (40 cartelle) compiuto da Tondelli. In ognuno dei capitoli l'autore racconta in prima persona alcune vicende autobiografiche legate al suo rapporto con la musica. Nel capitolo *Radio On 1985* appaiono sette frammenti di testi (con relativo commento d'autore) tratti da altrettante canzoni italiane. Sono tutti brani legati all'adolescenza di Tondelli: nell'ordine *Mi ritorni in mente* (1969) di Lucio Battisti, *La tua prima luna* (1970) di Claudio Rocchi, *In fondo al viale* (1968) dei Gens, *Acqua azzurra, acqua chiara* (1970), *8.1.51* (1970) di Claudio Rocchi, *Michel* (1972) di Claudio Lolli e infine *Un altro giorno andato* (1971) di Francesco Guccini. Il capitolo termina con questa citazione tratta dal diario di Giovanni Comisso:

" Il rock mi ha insegnato la velocità, e la forza; queste canzoni, invece, la concentrazione e l'intimità. Vorrei commentare con qualche parola da *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett, ma preferisco riportare l'annotazione che ho trovato ieri leggendo il diario di Giovanni Comisso:

Tutta questa presunzione di scrivere racconti o romanzi è una buffonesca menzogna. Non resiste narrativamente che la storia di se stessi (4 agosto 1960)."<sup>525</sup>

Tondelli nel 1990 affermò di volere riscrivere in forma di ballata *Quarantacinque giri per dieci anni* ma non fece in tempo a sviluppare il progetto. Il modo narrativo della ballata avrebbe quasi certamente previsto la prima persona singolare che, peraltro, è già presente in otto dei dieci capitoli di *Quarantacinque giri*.

Le due opere cui stava lavorando Tondelli alla fine del 1991 erano una revisione di *Biglietti agli amici* e il nuovo progetto *Sante messe*<sup>526</sup>, brevi libri che

---

<sup>525</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.661

<sup>526</sup> *Sante messe* purtroppo non fu mai completato dall'autore. Infatti di quest'ultimo progetto tondelliano è nota solo la struttura e qualche frammento contenuto nel primo volume monografico di *Panta*. Fulvio Panzeri racconta come Tondelli si fosse fatto portare in Ospedale i giornali ciclostilati dell'oratorio "perchè voleva rivedere attraverso quei fogli quelle messe in cui si cantava.

certo dovevano servire per delineare un nuovo passo dell'evoluzione tondelliana magari servendo da opere-satellite per dare il via ad un nuovo progetto romanzenesco di più larga portata. Di grande interesse per tratteggiare quello che sarebbe potuto essere gli appunti scritti sulla *Traduzione della Prima lettera ai Corinti* di Giovanni Testori. C'è in particolare una frammento in cui riflette sulla forma che avrebbe adottato nelle opere successive:

"Io ho sempre pensato che la scrittura avrebbe potuto, magari in anni e col lavoro, "salvare" la storia miserrima [...] (la mia) in un canto epico[l'espressione canto epico è sottolineata]... (un epos). E forse ci sarei riuscito[...]."<sup>527</sup>

In effetti il canto epico sembra essere l'ipotesi di lavoro che l'autore avrebbe perseguito. Ma che cosa intende Tondelli per epica? Indubbiamente l'epica della tradizione classica, quella di Omero e di Virgilio, però è noto come l'autore trovasse disinvoltamente paralleli tra la classicità e modelli più recenti. Per esempio in *Un racconto sul vino* paragona i poeti lirici Alceo e Orazio all'opera di Francesco Guccini. Un cortocircuito, questo, nato da per via di un episodio autobiografico: una compagna di liceo gli fece ascoltare il cantautore emiliano e il giovane liceale lo paragonò istantaneamente alla tradizione della poesia conviviale latina. Questa situazione si ripresenta in età più matura ma stavolta non si tratta di poesia conviviale bensì di epos. Infatti Tondelli in un brano del 1989 paragona il sanguigno blues emiliano di Zuccherò all'epos popolare di Raffaello Baldini:

"Prendete, per esempio, le straordinarie poesie, in dialetto romagnolo, di Raffaello Baldini: recitatele a voce alta, cantatele. Quello è l'andamento del blues: l'anima il sentimento, l'emozione, i *nomi propri*, le situazioni quotidiane, le città, i quartieri, l'*epos popolare*<sup>528</sup>, il rimpianto, i tic e la malinconia."<sup>529</sup>

Difatti *Un weekend postmoderno* si conclude con una citazione dal brano *Diamante* di Zuccherò.

---

"Oh, quanto si cantava", diceva. Voleva chiudere "con la messa ultima, quella in cui voi accompagnerete le mie spoglie". Panta N.9, cit., p.173. È probabile che l'autore volesse esplorare il canto sacro per contrapporsi al *fading* su cui era incentrato *Camere separate*. Infatti l'autore sottolineò nella sua edizione di G. Scoto queste parole: "La vox attraverso la quale la Parola inaccessibile non è più semplice annuncio, ma diviene enarratio, racconto di illimitate risonanze e significati, la cui complessità e profondità equivale all'universo creato". A. Spadaro, *Lontano dentro sé stessi*, cit., p.299. Fra gli ultimi scritti di Tondelli, inoltre, c'è anche il racconto *Circolo londinese* che appare più come uno scritto d'occasione (fu pubblicato nel numero di Agosto 1991 della rivista Max insieme ad altri racconti dedicati al tema della moda) che non un tentativo di sviluppare la propria poetica in modo ulteriore.

<sup>527</sup> A. Spadaro, *Lontano dentro sé stessi*, cit., p.246

<sup>528</sup> i corsivi sono miei

<sup>529</sup> P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.345

"Zuccherò [...] fonde nei suoi blues nostalgia e malinconia, a mischiare i linguaggi e i dialetti fino a quel superbo epilogo di *Diamante*, dove una stridula voce femminile grida in lontananza: "Delmo, vin a cà..." Immagine assolutamente darziana, una vecchia contadina davanti alla soglia di casa, nell'ora prima del buio"<sup>530</sup>

Ma perché Tondelli reputa questa immagine così suggestiva? C'è una voce femminile che grida in lontananza il nome 'Delmo, diminutivo di Adelmo, ossia il nome di Zuccherò, al secolo Adelmo Fornaciari. Lo stesso anno in cui scrive questo brano Tondelli in *Cabine! Cabine!*, un saggio dedicato alla geografia letteraria della riviera romagnola, cita una poesia di Raffaello Baldini, *È bagn ad nòta* ("Il bagno di notte"), che paragona al blues: "Ci sono dei personaggi, delle descrizioni e, soprattutto, c'è il racconto, spesso fatto in prima persona, di un'azione."

Le biciclette sono scivolato sulla sabbia  
con i pedali in aria,  
l'acqua era grande,  
lucida e nera come fosse catrame,  
le onde rotolavano,  
piano, in un sussurro,  
e ci arrivavano tiepide fino ai piedi.  
Dopo ci siamo sparsi  
fra i tamerischi e le buche per spogliarci,  
c'è voluto poco, Ghigo ha fatto un fischio  
ed è stato tutto un correre, ma al lume della luna  
a me è parso di vedere,  
e l'hanno visto anche gli altri,  
e ci siamo fermati a guardarla come dei boccaloni,  
la Daria che correva tutta nuda...

Curiosamente nel commento Tondelli pone l'accento sul grido di Daria, la ragazza che corre nuda sulla spiaggia. Ma, leggendo la poesia, non c'è alcun grido da parte della ragazza. Viene da chiedersi se il suo grido e quello della vecchia contadina di *Diamante* siano in qualche modo correlati. E, ancora, se Tondelli percepisse una musica del nome che, invariato rispetto alla realtà da cui è tratto,

---

<sup>530</sup>*Ibidem*, p.614-5

conserva la sua originaria vibrazione nell'epica, sia quella delle origini e quella popolare emiliana. D'altronde in *Quarantacinque giri per dieci anni*, nel capitolo Locali 1986, Tondelli usa i nomi e i soprannomi di persone reali che sono state soggetto di rielaborazioni letterarie. E così vengono nominati Green Man, il duca di Kant, Checca-gialla, Mauro-dolce, Beaujean<sup>531</sup>, Sister<sup>532</sup>, Bronx, Francis, Andrea e Mario.

Per certo, al di là di questa considerazione, l'amore di Tondelli per l'epos di Raffaello Baldini allontana l'autore da quello per un altro poeta locale, Agostino Gandolfi. Se, per Tondelli, Gandolfi era stato il poeta delle ipostasi mentali deificate, Baldini era invece la "concretezza, carnalità non solo dei corpi, ma proprio delle campagne, degli alberi: la carne del cielo, la carne del fiume"<sup>533</sup>. Seguire l'esempio "epico" del poeta dialettale romagnolo gli avrebbe consentito di liberarsi per sempre dal "mito di sé che aveva giocato".

Il canto epico, probabilmente, avrebbe reso consentito all'autore di narrare in prima persona. Non c'è distanziamento fra realtà e narrazione. Tutto si ricrea sulla pagina con assoluta naturalezza perché non c'è *fading* nel canto in quanto la parola e il corpo sono raccolti in un flusso unico, indivisibile. Così accade anche per i nomi propri che nell'epos rimangono invariati e la voce che li rende dicibili nel canto ne conserva l'originaria vibrazione. In altre parole Diomede non sarebbe dovuto morire per far emergere le isole. Diomede avrebbe potuto abitarvi in assoluta tranquillità. Ed, in una certa misura, l'autore attraverso questa operazione si sarebbe salvato sciogliendo definitivamente il nodo gordiano della fenomenologia dell'abbandono. Un tormento metafisico, senza dubbio, ma anche e soprattutto un'incessante riflessione sulle possibilità della forma-romanzo e sul linguaggio.

Se Tondelli avesse seguito questa strada certo sarebbe diventato un narratore totalmente diverso rispetto a quello che noi conosciamo. Ma, soprattutto, ciò che appare lampante dai propositi affermati in questi ultimi scritti, è come il percorso tondelliano, dedicato fin dagli esordi a rivitalizzare l'arido testo postmoderno disseccato dalle sperimentazioni avanguardiste, avrebbe trovato un compimento definitivo attraverso il canto epico. Ma ciò non accadrà.

Il tormento metafisico espresso nella fenomenologia dell'abbandono sancì-

---

<sup>531</sup>Questo nome è presente nel *dramatis personae* di *Pao Pao*.

<sup>532</sup>Questo nome è presente in forma diversa in *Biglietti agli amici* al biglietto N.7 dove appare un personaggio che si chiama *Si Ster*.

<sup>533</sup>P.V.T., *Opere*, cit., Vol. II, p.345

va il ritorno del romanzo come strumento conoscitivo di realtà ulteriori e non come mero ed inoffensivo artificio mimetico. Il discorso sulla letteratura tornava a essere discorso su Dio. I nomi in Tondelli ne sono la chiara dimostrazione. Come sostenne Filippo Betto, scrittore ed amico dell'autore: "Pier credeva nei segni, ne era continuamente alla ricerca e li leggeva ovunque, dai numeri delle targhe automobilistiche ai nomi delle persone che per lui erano, più che semplici nomi, manifestazioni di realtà più grandi e forse, agli occhi di noi umani, insondabili."<sup>534</sup> Questa ricerca verso l'illimito mediante la parola umana e, perché no, i *nomina* che ad un certo punto della sua produzione assurgono al ruolo di veri e propri *numina*, è forse l'eredità più importante dell'opera dello scrittore correghese.

Nell'Aprile 1990 ad Ancona si tenne un congresso che aveva come *focus* l'impegno dello scrittore nella letteratura italiana contemporanea: Enrico Palandri, Sandro Veronesi, Claudio Piersanti, Edoardo Albinati, Marco Lodoli e molti altri parteciparono. In quel congresso era presente anche Tondelli che introdusse il dibattito con queste parole che sembrano essere la quadratura del cerchio non solo di un'intera esperienza artistica ma anche di un'intera vita:

"Questa nostra generazione, nel bene o nel male, persino nell'apparizione d'una certa fatuità, ha avuto il merito di rimettere in gioco l'idea del romanzo"<sup>535</sup>

Però Tondelli, con grande acume critico, in quel congresso sottolineò anche uno degli aspetti che stava affermandosi e di cui lui stesso era, a suo modo, un precursore:

"[...] prima ho sentito parlare di questa figura del personaggio-scrittore che a differenti livelli e a vario titolo comincia a prendere posto all'interno di tanti nostri romanzi [...] Cioè la figura e il ruolo d'una persona che ha scelto di vivere scrivendo e che, in certa misura, vuole persino dar conto di tale scelta nei propri libri. [...] insomma, anche questo sarebbe un motivo di discussione feconda, credo."<sup>536</sup>

Proprio a questo aspetto sono dedicate la seconda e la terza parte della presente tesi

---

<sup>534</sup> M. Canalini, *Federica in Cina*, Transeuropa, Ancona 2004, p.235.

<sup>535</sup> A. Demarchi, *Un ritratto a memoria*, Cattedrale, Ancona 2008, p.15

<sup>536</sup> *Ibidem*, p.15

#### 14. Una reincarnazione sotto forma di linguaggio: *Preparativi per la partenza* di Paolo Ruffilli (2004)

La fusione degli opposti che è stata riscontrata in *Camere separate* si inquadra in una tendenza più generale che vede l'influenza del pensiero orientale come una delle ragioni fondamentali per cui la distanza, una volta incolmabile, fra nome di autore e nome dei personaggi finisce per annullarsi. Un altro esempio che fa comprendere come si tratti di un fenomeno che non si limita all'opera di Tondelli o a quella di Moresco, che si affronterà più avanti, è un libro di Paolo Ruffilli che s'intitola *Preparativi per la partenza* (2003).

I *Preparativi*<sup>537</sup> è una raccolta di racconti che rappresenta il primo capitolo del percorso narrativo del poeta forlivese. Infatti, fino ad allora, lo scrittore forlivese si era dedicato esclusivamente alla poesia, debuttando nel 1972 con *La quercia delle gazze*, una silloge debitrice di Ungaretti in cui si affrontava il mito antico della Grecia, dagli albori fino alla decadenza. A quest'opera ne seguirono altre che ottennero il plauso di Eugenio Montale e Vittorio Sereni, e che gli permisero, con le raccolte *Piccola colazione* (1987, vincitore dell'American Poetry Prize), *Diario di Normandia* (1990, premio Montale), *Camera Oscura* (1992) e *La gioia e il lutto – passione e morte per Aids* (2003, Prix Européen), poi di assurgere ad un ruolo di primo piano nella poesia italiana ed internazionale. Una carriera artistica di grande rilievo che, fatto molto raro per le opere poetiche, ha conosciuto un certo successo di pubblico. Qui ci occuperemo, tuttavia, del solo Ruffilli narratore, la cui produzione in prosa si limita a due soli titoli: il già citato *Preparativi per la partenza* (2003), e il recente *Un'altra vita* (2010).

*Preparativi per la partenza* è composto da diciotto racconti in cui Ruffilli dialoga con altrettanti personaggi: ci sono, in ordine di apparizione, un lupo di mare esiliato sulle Alpi, un borghese che abbandona la vita mondana per rifugiarsi nell'anonimato della periferia, il primatista mondiale di notti in bianco che trascorre la notte a navigare in rete con il suo pc, il giocatore d'azzardo incallito che uccide la moglie per non farle scoprire di aver perso tutte le loro fortune al gioco, i Clavadistas messicani che, come atto propiziatorio di fertilità, si tuffano da uno strapiombo alto quarantacinque metri, un eccentrico intellettuale americano, uno scrittore afasico isolatosi dal mondo, un'ermafrodita, un'analista cinica e sempre a caccia di uomini, un collezionista di conchiglie, una prostituta, un ladro che insi-

---

<sup>537</sup>P. Ruffilli, *Preparativi per la partenza*, Marsilio, Venezia 2003.

diando la proprietà altrui la esalta, un'affermata sessuologa, uno scrittore che abbandona la sua carriera per una donna, un giudice disincantato dalla giustizia, un motociclista pluricampione, il direttore dei Progetti Speciali al MIT di Boston, un marinaio che rifugge dalla sua casa e vive dentro l'atto del partire. Questi personaggi, secondo l'autore, sono "vie di molti alter ego", ovvero esperienze umane che l'autore non ha vissuto e di cui si riappropria nella pagina attraverso l'immaginazione. "Le vie di molti alter ego", infatti, fu la dedica che lo scrittore appose ad ogni libro comprato dal pubblico in una presentazione che avvenne all'Università di Pisa nell'aprile 2004<sup>538</sup>. Come non richiamare alla memoria, seppure con una sfumatura lievemente diversa da quella che lo scrittore francese gli attribuì a suo tempo, la celeberrima frase di Flaubert il quale sosteneva che "Mme Bovary c'est moi". Una dichiarazione di poetica che Paolo Ruffilli sembra portare alle estreme conseguenze

Nei *Preparativi* i nomi svolgono un ruolo fondamentale. È lo stesso Paolo Ruffilli, nel prologo, a fare l'analisi etimologica del suo nome e cognome. Si sarebbe tentati di fare una distinzione fra Paolo Ruffilli *auctor* e *agens*, poiché solo nel prologo appare il nome dell'autore, mentre nei racconti il protagonista usa – genericamente – la prima persona singolare. E durante l'opera si crea una certa ambiguità: non si può dire con certezza se è un doppio dell'autore o l'autore stesso a dialogare con i suoi personaggi. Il narratore dei *Preparativi* è intradiegetico ed è in qualche modo correlato a quello proustiano. Anche se nella Ricerca del tempo perduto il nome del narratore Marcel appare almeno una volta dentro al testo, invece qui ci dobbiamo accontentare di incontrare il nome Paolo solo nel prologo. Oltre al nome dell'autore, nell'opera ne saranno presenti solo altri tre. Johann Marie, Leda e la Dama di Vermeer. Ed ognuno di questi merita particolare attenzione perché in essi sono contenuti dati preziosi per comprendere nel suo complesso quest'opera, i cui racconti sembrano essere correlati fra loro realizzando un piano unico.

Il mio nome è uno dei vezzeggiativi che i romani usavano per i loro figli. Il più comune e antico, per il suo alludere al piccolo appena nato. Dunque carico della tenerezza che anche un popolo ruvido e guerriero sa esprimere, come gli animali feroci nei confronti dei propri cuccioli. È di origine romana anche il cognome, che inquadra me e la famiglia di mio padre tra i *Rufi filii*, i figli di Rufo.

---

<sup>538</sup>Io stesso partecipai all'incontro in cui la Prof.ssa Elena Salibra fece da mediatore fra autore e studenti.

Questo antenato di pelo fulvo militava in una delle legioni che Roma teneva a presidio del confine sacro, a nord del fiume Rubicone, e si fermò dopo il servizio militare nella regione che non a caso continua a chiamarsi la Romagna, terra di mio padre e dei suoi avi. Un capostipite non troppo antico, distante quaranta generazioni appena. Un margine esiguo, nel senso almeno delle mutazioni biologiche. Perciò è lecito pensare a una continuità dei caratteri fisici fondamentali, anche se la mescolanza è sempre stata la risorsa segreta della nostra penisola, lanciata con il suo ponte sul mare. Migrazioni continue e miscugli di sangue: capelli ricci e pelle color cenere, naso camuso e occhi tagliati in obliquo, statura alta e ossa sottili. Trattati esotici che mi porto addosso. Mi chiamo Paolo Ruffilli. Ne do notizia qui non senza sorridere. Ma lo faccio perché mi sono convinto che, pronunciando il mio nome anche solo mentalmente, l'ignaro lettore mi darà una scossa. Come una parola magica, le mie poche sillabe dominate dallo scorrere delle liquide mi costringeranno a rifluire fuori dal moto di deriva e mi spingeranno nel pieno della corrente.<sup>539</sup>

Così lo scrittore Paolo Ruffilli attribuisce una dimensione magica all'evocazione del suo nome e cognome. Anche se l'autore parla di "magia", analizza in modo puramente scientifico il proprio nome, come se si potesse, attraverso l'analisi etimologica, fare una mappatura genetica delle origini remote dell'uomo Paolo Ruffilli, che solo in quel momento si sente autorizzato a prendere la parola di fronte al proprio pubblico e iniziare ufficialmente il libro di cui è autore. Ma c'è dell'altro, poiché il rapporto fra lo scrittore forlivese e l'onomastica non si limita al nome d'autore ma sconfina in quello dei personaggi.

Chiunque abbia conosciuto la scissione del proprio io, sa che è possibile ricomporne i pezzi nell'ordine che più gli piace. È quel che faccio qui con i miei personaggi, figure delle numerose anime di una stessa persona e infinita varietà dell'unità dinamica di ognuno. [...] Metto la mia firma sopra questa piccola piramide di vicende insolite, che ho inseguito e imbandito qui di seguito non senza divertirmi e abusando del mio potere di demiurgo. [...] Arrivo a derubare dei nomi i miei protagonisti non per dare più risalto al mio, ma perché in ciascuno di loro ritrovo innominata la mia aspirazione senza seguito<sup>540</sup>

L'io ipertrofico del narratore ingloba in sé tutti i personaggi. E, quasi di

---

<sup>539</sup> P. Ruffilli, *Preparativi per la partenza*, Venezia, Marsilio 2004, p. 7-8

<sup>540</sup> *Ibidem*



conseguenza, alcuni di questi si trovano a perdere il nome, sacrificato da un demiurgo che dopo aver rivendicato la paternità della propria opera durante il prologo, ne diventa l'assoluto protagonista. Ogni nome, presente o assente che sia, deve fare i conti con quello di Paolo Ruffilli: così i *Preparativi* possono essere considerati in tutto e per tutto un romanzo dell'io, dove l'io è rappresentato da una polifonia di voci *altre*.

La catalogazione dell'opera in una qualsivoglia corrente letteraria rappresenta notevoli problematiche. L'unica cosa che possiamo fare è richiamarci alle fonti d'ispirazione più evidenti, che, intrecciate all'analisi onomastica, ci consentiranno di tracciare un profilo dell'opera. La struttura dell'opera, innanzitutto, è influenzata da un nobile precedente ottocentesco: le *Operette morali* di Giacomo Leopardi, delle quali Paolo Ruffilli non a caso curò un'edizione.<sup>541</sup> E queste parole scritte nella prefazione alle *Operette* sembrano essere profetiche per quello che saranno i *Preparativi*:

«Libro dei sogni poetici, d'invenzione e di capricci malinconici» le aveva definite scherzosamente il Leopardi, consegnando invece a queste pagine la dialettica drammatica del suo pensiero e della sua stessa vita. Opera filosofica, libro di poetica, autentica passione laica [...] luogo di coincidenza di poesia e di prosa, di ragionamento e di fantasia, di invenzione e di analisi del reale.<sup>542</sup>

Il 27 Luglio 1821 Leopardi annotava nello *Zibaldone*: “Ne’ miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che è stato finora proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principi fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l’andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente”<sup>543</sup> Propositi che saranno accuratamente eseguiti nei ventiquattro componimenti che fanno parte dell’edizione definitiva (1845) dell’opera. Nei *Preparativi*, così come nelle *Operette*, occupa un ruolo fondamentale il dialogo che s’instaura fra i personaggi, a cui Ruffilli, come Leopardi, affida “la dialettica drammatica del suo pensiero e della sua stessa vita”. Ma in Leopardi sono i personaggi ad essere al centro della scena, senza che

---

<sup>541</sup> G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, Garzanti 1984. Introduzione, note e commenti di Paolo Ruffilli. Questa edizione ha conosciuto un vasto successo di pubblico, poiché nel 2011 Garzanti ha licenziato la diciassettesima ristampa.

<sup>542</sup> Ibid., p. XXI-XXII

<sup>543</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiiani, Milano, Mondadori 1997, p. 1004

l'autore, come invece accade in Ruffilli, sia presenza attiva poiché appare in ogni singolo racconto. E' proprio lo scrittore dei *Preparativi*, infatti, a sostenere che i suoi personaggi sono "figure delle numerose anime di una stessa persona e infinità varietà dinamica di ognuno". Una varietà dinamica che Ruffilli attraversa, incontro dopo incontro, ma senza arrivare ad un livello di incarnazione pieno con nessuno dei personaggi. Perciò, ancor prima di analizzare i nomi, è opportuno prendere in considerazione chi del nome è stato privato. Nel racconto *Il centro e la periferia* si narra la storia di un personaggio che ha deciso di condurre una vita anonima (infatti non ha nome) in un appartamento della Bovisa, rinunciando ad appartenere all'alta borghesia, l'ambiente da cui proveniva, e con i privilegi del suo *status*:

Ero incredulo alla vista. Avrei capito, se il padrone di casa avesse dilapidato il patrimonio al gioco o se si fosse rovinato per amore. Ma non riuscivo a capacitarmi che, dietro a una scelta in piena libertà, avesse abbandonato la trafila di sale e saloni in Borgonuovo per l'angusto alloggio della Bovisa. Tuttavia capita di restare folgorati per la via di Damasco, come Paolo di Tarso.<sup>544</sup>

Quindi Paolo (l'unico nome, non a caso, presente sia nel prologo sia nei racconti) qui di Tarso è folgorato sulla via di Damasco così come Paolo Ruffilli è folgorato dalla possibilità di cambiare vita in modo radicale e percorrere le vie di molti alter ego, conquistate attraverso la forza dell'immaginazione. Una folgorazione che avviene sia quando il personaggio sceglie di abbandonarsi ad un unico imperativo assoluto che muove la loro vita, sia quando l'autore viene a conoscenza dei loro casi umani e dei motivi che l'hanno portato a scegliere di condurre quella vita piuttosto che un'altra. E questo vale per tutti i personaggi, con o senza nome che siano.

Per comprendere questo rapporto problematico fra assenza e presenza di nominazione è fondamentale ricordare che Ruffilli proprio nell'anno in cui dava alle stampe i *Preparativi* era presente sugli scaffali con un'edizione della *regola Celeste – Il libro del Tao* del pensatore cinese del V secolo a.C. Lao-Tzu<sup>545</sup> da lui attentamente tradotta e curata con un fitto apparato di note scritte di proprio pugno. La traduzione, non essendo conosciuto direttamente il cinese dall'autore, "è stata fat-

---

<sup>544</sup> P. Ruffilli, cit., p. 21

<sup>545</sup> Lao-Tzu è una delle maggiori figure della filosofia cinese, la cui esistenza reale è ancora dibattuta. Attenendosi alla tradizione cinese, egli visse nel VI secolo a.C., anche se molti storici collocano la sua vita nel IV secolo a.C.. È attribuita a Laozi la scrittura del *Tao Te Ching*, testo sacro taoista, ed egli stesso è considerato il fondatore del Taoismo

ta a partire dalle versioni inglesi (Waley e Wing-Tsit Chan) e francese (Duyvendak) e consultando i numerosi repertori lessicografici e filosofici cinesi disponibili in lingua inglese”<sup>546</sup>. Il primo pensiero della *Regola Celeste, Il libro del Tao*, è questo:

“La via che può essere detta via

non è la vera via.

Il nome che può essere chiamato per nome

non è il vero nome eterno.

Senza nome è il principio

del cielo e della terra,

con il nome è la madre delle cose.

Ed è nell’alternarsi di Essere e Non-essere

che appaiono dell’uno il gran prodigio

e i limiti dell’altro.

E, pur se nati insieme, hanno nomi diversi

E in comune solo il mistero.

Sono il mistero più fondo del mistero,

la porta di ogni meraviglia.”<sup>547</sup>

Così se la via che può essere detta via non è la vera via, nemmeno la via dei molti alter ego che Ruffilli attraversa può essere detta vera. E qui non si può far altro che citare nuovamente e alla lettera la regola del Tao: “Il nome che può essere chiamato per nome non è il vero nome eterno. Senza nome è il principio del cielo e della terra, con il nome è la madre delle cose”. Così, a parte il nome dello scrittore, tutti i personaggi con nome, Johann Marie, Leda e la Dama di Vermeer, avranno in sé, almeno in parte, o totalmente, caratteri femminili, in linea con il pensiero taoista. Ed è con l’alternarsi di Essere e Non-essere – in questo caso di nome ed assenza di nome – che Ruffilli, taoisticamente, ci racconta la varietà di-

---

<sup>546</sup>Lao-Tzu, *La Regola Celeste - Il libro del tao*, a cura di Paolo Ruffilli, Rizzoli, Bologna 2004, p. 29

<sup>547</sup>*Ibidem*

namica di ognuno, con o senza nome che sia. Infatti l'assenza nella *Regola celeste del Tao* è strettamente connessa alla presenza, come ben dimostrano alcune parole di commento all'antico libro cinese tratte sempre dall'edizione curata da Ruffilli:

"Per capire l'intima connessione degli opposti, basta pensare alla diretta dipendenza l'uno dall'altro, nell'esperienza di tutti i giorni, del bello e del brutto, del bene e del male. Se ho il gusto del bello, inevitabilmente colgo il brutto di tutto ciò che non corrisponde ai miei canoni. Se ho il senso del bene, altrettanto inevitabilmente avverto quando sto compiendo il male. L'opzione binaria (sì-no, positivo negativo), operativa nell'uso comune, riposa su un fatto fondamentale: la coincidenza degli opposti, che la logica tenderebbe a escludere e che l'esperienza testimonia invece nella realtà. È il segreto stesso della realtà e solo l'uomo saggio, scoprendolo, riesce a metterlo in atto nella sua vita."<sup>548</sup>

Ed è in questo alternarsi che si evoca "il mistero più fondo del mistero, la porta di ogni meraviglia". Così l'assenza onomastica è assolutamente "attiva", compenetrandosi con la presenza onomastica. Nella prefazione al Tao sempre Ruffilli, riguardo al pensiero taoista:

"Il grande fascino che subito il Tao Te Ching esercitò [...] risiedeva nella convinta scelta del cosiddetto «insegnamento senza parole»: la necessità di rendere estremamente dinamico il linguaggio per rispondere, sul piano gnoseologico, all'impronunciabilità non solo del vero ma della stessa realtà."<sup>549</sup>

Quindi la scelta di relegare molti personaggi dei *Preparativi* nell'anonimato è perfettamente in linea con la necessità di rendere dinamico il linguaggio. Così potremmo quindi parlare di un anonimato attivo che fa da controcanto ai pochi fondamentali nomi che appaiono nel testo. Il primo di questi è Johann Marie, un ermafrodito protagonista del racconto *Le due facce della luna*:

"Andavo a visitare un autentico ermafrodito: un individuo che portava su di sé gli organi riproduttori di due sessi. Uno dei tre o quattro casi dei quali si avesse notizia certa in tutto il mondo [...] mi domandavo che genere grammaticale si dovesse usare per un ermafrodito. A rigore, né il maschile né il femminile. Il neutro forse, potendone disporre. [...] I generi si potevano invertire, ma annullare no. E mi domandavo cosa si provasse a essere l'una e l'altra cosa insieme, come si

---

<sup>548</sup> Ivi, p.31

<sup>549</sup> Lao-Tzu, cit., p.23

potesse esprimere grammaticalmente quella condizione mista.”<sup>550</sup>

I nomi Johann e Marie denominano questa persona che include in sé entrambi i sessi. Questi due nomi sembrano evocare due dimensioni antitetiche e allo stesso tempo complementari in cui genere maschile e femminile si incontrano senza che nessuna dei due abbia la meglio sull'altro, in totale equilibrio. L'etimo onomastico del nome Johann è l'ebraico Yohanan o Yehonnan, composto di Yoh/Yah, abbreviazioni di Yahweh( in ebr. 'Dio') e Hanan ( in ebr. 'misericordia') con il significato di 'Dio ha avuto misericordia' (concedendo un figlio molto atteso). Per il nome Marie ci sono due proposte etimologiche differenti: la prima, e più accreditata, sostiene che il nome in questione sia di origine egizia, derivato da mrj(t) 'amato, caro', con il suffisso diminutivo ebraico – am. La seconda, invece, sottolinea come il nome potesse in origine connotare la sorella di Mosè, che si rivoltò contro l'autorità del fratello, da qui il collegamento con la radice maràh, 'ribellarsi, essere ribelle'. Non c'è da dimenticare, inoltre, che davanti al nome Johann Marie ci troviamo pur sempre di fronte a un nome composto. Anche se per questo particolare caso mi sento di affermare che, più che un nome composto, Johann e Marie siano due nomi, uno maschile e uno femminile, che sono costretti giocoforza a convivere così come il personaggio che porta nel suo corpo ambo i sessi. Lo stesso testo ci porta in questa direzione, quando si racconta di come il padre di Johann Marie decise di chiamare suo figlio con questo nome:

"Non c'era terapia né chirurgica né di altro tipo in grado di modificare l'anomalia. Fu il padre il primo a capire che era inutile.[...] Suo figlio, comunque andasse, non avrebbe avuto una vita normale. Se di figlio, al maschile, si poteva parlare. [...] Aveva scelto un doppio nome, nel rispetto dei fatti: Johann Marie.”<sup>551</sup>

Il nome Johann è da relazionarsi probabilmente alla rarità con cui nascono gli ermafroditi, concetto su cui si sofferma anche l'autore nella presentazione del personaggio. Da qui Johann risulterebbe un nome parlante, poiché effettivamente è un figlio molto atteso. Invece Marie probabilmente è simbolo del principio costitutivo della realtà, essendo la madre per antonomasia nella religione cristiana e non solo. Ed è il primo dei tre nomi femminili ad apparire nel testo.

Dopo un ermafrodito il secondo personaggio provvisto di nome è Leda,

---

<sup>550</sup> P. Ruffilli, cit., p.63

<sup>551</sup> P. Ruffilli, *Preparativi*, cit., p.65

una donna che farà comprendere al protagonista dell'opera l'abisso che separa l'universo maschile da quello femminile. Leda è una psico-terapeuta dalla vita amorosa sfrenata, un vero dongiovanni in gonnella, che svela all'autore e protagonista dell'opera alcuni misteri del rapporto uomo-donna e sentenziosa afferma:

"«Le donne e gli uomini non sono fatti per vivere insieme.» Due mondi lontani e stranieri."<sup>552</sup>

Così il protagonista, il cui nome Paolo è reso esplicito solo nel prologo, dopo aver conosciuto la realtà di avere in sé ambo i sessi, fa sua l'esperienza di una donna spietata e cinica attraverso la conoscenza di Leda. Se Johann Marie era coabitazione forzata delle due entità opposte, ovvero l'uomo e la donna, Leda ne è la scissione. Anche in questo caso il nome del personaggio si attaglia perfettamente al posto che ricopre nell'opera. Infatti, nonostante l'etimologia del nome sia incerta, l'ipotesi più probabile sostiene che il nome Leda sia addirittura di origine pregreca, probabilmente spiegabile col licio *lada* "donna,sposa". Leda, inoltre, era il nome della figlia di Testio e sposa di Tindareo, che fu sedotta da Giove tramutatosi in cigno e fu madre dei Dioscuri (Castore e Polluce). Proprio a questo famoso episodio mitologico si rifà il titolo di un'opera di Gabriele D'Annunzio la *Leda senza cigno* (1916). La protagonista del libro del Vate non ha molto da spartire con l'analista dei *Preparativi* se non fosse per una curiosa ma significativa analogia. Figlia del proprietario di una famosa scuderia da corsa che in seguito il padre aveva perduto, Leda si era fidanzata per interesse con un orfano, prossimo ad ottenere un'imponente eredità, che gli era stato presentato dal pitone, un "procacciante in cerca di complici e vittime". Appena Leda ottiene dal fidanzato una polizza d'assicurazione per un milione e mezzo, come pegno nuziale, lei e il pitone di comune accordo uccidono l'ereditiere, dopo averlo drogato, gettandolo in un dirupo con la sua auto. In attesa che il processo per la morte sospetta si concluda con un nulla di fatto, Leda e il suo paraninfo continuano a vivere una vita sfarzosa e al fine di sbarcare il lunario cercano nuove vittime per mettere in atto la solita truffa. A questo punto del romanzo avviene una curiosa analogia con i *Preparativi* che ci spinge a soffermarci ancora sul precedente dannunziano: Leda ha una relazione con un personaggio di nome Paolo, "minorenne ch'ella aveva traviato"<sup>553</sup>. Però Paolo è più fortunato del suo predecessore, poiché la famiglia riesce, con buoni esiti, a ostacolare la relazione fra i due. Leda arriva addirittura, per Paolo, a

---

<sup>552</sup> *Ibidem*, cit., p.74

<sup>553</sup> G.D'Annunzio, *Leda senza cigno*, in *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano, 1989, p. 925

tentare il suicidio “per immaginazione d’amore e per insofferenza della sua stupida vita”. Perciò nei *Preparativi* si ripete il duo Paolo-Leda e anche stavolta la fredda analista provvede all’educazione di un Paolo. Certo, è inutile dirlo, in un modo del tutto diverso da quello usato dalla donna di malaffare dannunziana.

Nel momento dell’analisi onomastica si deve sempre e comunque pensare, per quanto si è precedentemente detto, alla varietà dinamica che i nomi presenti nel romanzo incarnano, cioè pensare ai nomi Paolo– Johann Marie – Leda ed un ultimo quasi-nome che stiamo per vedere. Si deve considerarli come nomi la cui verità è parziale, poiché nella realtà del pensiero taoista sono solo provvisorietà di un approssimazione al vero. Sempre nella prefazione al *Libro del Tao*, Ruffilli scrive:

Questa scelta della parola in assenza, tipica della poesia (nel senso anche del contributo all’elaborazione dei modi della poesia che il Tao Te Ching realizza) presupponeva un lettore attivo e creativo, l’unico che si potesse concepire e auspicare come lettore nel senso appunto taoista. Un lettore per scelta, un lettore deciso a confrontarsi con le ragioni misteriose ma indilazionabili della vita e dell’essere.<sup>554</sup>

Questo “lettore attivo e creativo” di stampo taoista non può altro che richiamare alla mente il lettore auspicato da una corrente letteraria molto cara a Ruffilli, quella postmoderna. Roland Barthes, uno dei massimi teorici del Post-moderno, ebbe a dire del Ruffilli poeta nel 1978:

"Sappiamo da Blanchot<sup>555</sup> che lo spazio della scrittura è spazio di morte. E Ruffilli può essere preso come caso singolo e singolare del modo in cui la lettera poetica si dimostra lettera della trafittura, dopo essere stata per un attimo più o meno prolungato lettera della luminosità. [...] Non è frequente trovare effetti così inquietanti in un contesto apparentemente disteso e in aria di altrettanta leggerezza."<sup>556</sup>

---

<sup>554</sup> Lao-Tzu., *La Regola Celeste - Il libro del tao*, a cura di Paolo Ruffilli, Rizzoli, Bologna 2004, p. 29

<sup>555</sup> Maurice Blanchot (1907-2003) è stato uno scrittore e filosofo francese. La riflessione teorica di Blanchot sulla letteratura non è unacoerente e onnicomprensiva 'teoria', in quanto si tratta di un lavoro fondato su paradosso e impossibilità. Per Blanchot, la letteratura inizia nel momento in cui la letteratura diventa una domanda'. Barthes qui cita *Lo spazio letterario* (1955) in cui Blanchot sviluppa le sue teorie intorno al concetto di immagine.

<sup>556</sup> R. Barthes, *Cahier de poesie*, E3, 1978, poi tradotto in “La filigrana dell’essere” 1979 e inserito come editoriale in P. Ruffilli, *Camera Oscura*, 1992, Garzanti Milano.

Infatti anche la letteratura di Ruffilli è letteratura di morte che, però, a differenza del Post-moderno originale, trova nella morte solo il contrario della vita. Il quarto e ultimo nome presente nei *Preparativi* è quello di Dama di Vermeer, che l'autore dà ad una sessuologa per la sua grazia ed alterigia.

"La Dama di Vermeer aveva su di sé i segni dell'antica potenza navale [...] Ero venuto a cercarla, per la fama indiscussa che ne faceva l'esperta più ascoltata sui temi della sessualità, dall'alto dei suoi settant'anni di vita e di studi, di ricerche che erano state le più audaci e non smettevano affatto di essere ancora avanzate."<sup>557</sup>

La sessuologa olandese continuerà la sua funzione esplicativa di "madre delle cose", per dirla con il Tao, raccontando i segreti della donna ad un assorto Paolo Ruffilli, concludendo il percorso che quest'ultimo aveva iniziato con Johann Marie e proseguito con Leda. Ma, improvvisamente, ecco che i turbamenti del nostro protagonista si risolvono quando, mentre la Dama di Vermeer gli impartisce consigli utili per entrare dentro l'universo femminile, decide di far vincere contro questa approssimazione al "mistero più fondo del mistero" la sua immaginazione; e così lo scrittore entranel quadro di Vermeer, dove la Dama e l'intruso Ruffilli vanno a far parte di un'opera d'arte.

"Mi trovavo proprio dentro la pittura di Vermeer, in un quadro di solida vita borghese. Risaltava eloquente la figura di lei, assorta nel suo discorrere piano, tanto più regolare quanto più andava scavando nel fondo. Per ridare visibilità, in acque tranquille, ai sedimenti e alle parti rimosse: l'autentica vita di tutto il reale giaceva deposta, in silenzio, appena oltre il pelo della superficie agitata."<sup>558</sup>

Il nome Dama è un nome raro di trasparente significato (fr. ant. Dame, dal lat. domina 'signora'), si può inserire tra i nomi augurali.<sup>559</sup> Ma, nel nostro caso, se il nome Dama ha un significato trasparente, così non si può dire per il cognome Vermeer, che sembrerebbe rimandare solo ed esclusivamente al nome del pittore olandese; in realtà, c'è un richiamo ad un famoso passo proustiano, e quindi l'uso del cognome di questo pittore diventa carico di significati. Il passo in questione è la morte di Bergotte nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust. Questo accosta-

---

<sup>557</sup> P. Ruffilli, *Preparativi per la partenza*, cit., p. 98

<sup>558</sup> P. Ruffilli, *Preparativi per la partenza*, cit., p. 100

<sup>559</sup> A. Bart Rossebastiano ed E. Papa, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2005, p. 314



mento allo scrittore francese può sembrare avventato di fronte ai *Preparativi*. Ma invece è proprio il nome Dama di Vermeer che ci consente di fare questo ambizioso parallelo. Nella *Ricerca*, la speculazione intorno alla creazione letteraria è uno dei motivi principali che attraversano l'opera. Questo interrogarsi culmina nella scena finale di *Il tempo ritrovato*, nell'ultimo ricevimento a casa dei Guermantes, là dove il narratore non può far altro che constatare come la caducità dei sentimenti umani siano opposti all'eternità e al valore dell'arte. Testimoni di questa verità sono stati i tre artisti che appaiono nella *Ricerca*, lo scrittore Bergotte, il musicista Vinteuil e il pittore Elstir. Il primo di questi muore non a caso di fronte ad un'opera di Vermeer, la veduta di Delft. Così Proust descrive questo evento nella *Prigioniera*, la quinta parte e terz'ultima parte della *Ricerca*:

Morì nelle seguenti circostanze: in seguito a una crisi, abbastanza leggera, di uremia, gli era stato prescritto il riposo. Ma poiché un critico aveva scritto che nella Veduta di Delft di Vermeer (prestata al museo dell'Aja per una mostra di pittura olandese), quadro ch'egli adorava e credeva di conoscere alla perfezione, un piccolo lembo di muro giallo (di cui non si ricordava) era dipinto così bene da far pensare, se lo si guardava isolatamente, a una preziosa opera d'arte cinese, d'una bellezza che poteva bastare a se stessa, Bergotte mangiò un po' di patate, uscì di casa e andò alla mostra. Sin dai primi gradini che gli toccò di salire, fu colto da vertigini. [...] Le vertigini aumentavano; lui non staccava lo sguardo, come un bambino da una farfalla gialla che vorrebbe catturare, dal prezioso piccolo lembo del muro. «È così che avrei dovuto scrivere, pensava. I miei ultimi libri sono troppo secchi, avrei dovuto stendere più tratti di colore [...]»<sup>560</sup>

Nel passo proustiano accade che Bergotte perda la vita di fronte alla Veduta di Delft poiché gli appariva “ammucchiata su uno dei due piatti la sua propria vita, mentre l'altro conteneva il piccolo lembo di muro così ben dipinto in giallo. Sentiva d'aver dato, incautamente, la prima per il secondo”. Invece in Ruffilli accade il contrario. Il creatore dell'opera *Preparativi per la partenza* entra nell'opera di Vermeer per convivere con la Dama.

"Può darsi che fosse la luce radente a rendere netta e più dominante la sua figura. Ogni dettaglio risaltava con la chiarezza del tratto di Vermeer. Mi trovavo dentro un quadro fiammingo, lì sui canali alla foce di Amstel, luce di mare e di

---

<sup>560</sup>M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori 1989, traduzione dal francese di Giovanni Raboni, vol. III, p.586-587

vento, nella penombra animata di un interno. E le tinte, sottolineate dalla luce che pioveva dai vetri della finestra, erano quelle del pittore di Delft: grigio chiaro, azzurro spento, giallo limone, rosso aranciato, rosa, verde bottiglia. Colori capaci di armonizzare in una mobilità sospesa nel tempo.(... )E netti contorni manteneva ogni immagine, lì nella stanza: un composto, un amalgama non più separabile di tenero e fermo. Ogni parola e ogni oggetto erano liberi ormai dalla loro pellicola esterna, come estratti dall'astuccio che normalmente li conteneva preservati e nascosti"<sup>561</sup>

Lo scrittore, secondo Ruffilli, attraverso l'atto scrittorio, e la parola che ne deriva, s'impossessa del reale e idealmente oltrepassa Bergotte andando a vivere proprio dentro all'inarrivabile immagine di bellezza che aveva causato la morte dello scrittore francese nato dalla penna di Proust. Diventare parte della Veduta di Delft è il punto massimo del viaggio che il protagonista compie, passando, di personaggio in personaggio, a disvelare il reale quale esso è ed a conoscere se stesso. La "*lettera della trafittura*" di Ruffilli, così come acutamente l'aveva definita Barthes, qui conosce il suo zenith. Ma questo stato di cose non è destinato a durare. Lo scrittore non può pacificamente convivere con la Dama di Vermeer per sempre. Ciò andrebbe in contrasto con il pensiero taoista. L'uomo che ha ottenuto la saggezza e ha conquistato il reale deve comunque adeguarsi al flusso naturale della Via. L'irriducibilità dell'io di fronte alla caducità del corpo e del pensiero umano è ben riassunto dallo scrittore nella dichiarazione che mette in bocca ad un personaggio di questo romanzo, il direttore dei Progetti Speciali al MIT di Boston, protagonista del racconto *La cima delle rape*:

«L'io ha qualcosa di indistruttibile che non è né carne né pensiero né coscienza» mi aveva detto. «È questo assoluto sta in fondo dove non si può penetrare con la carne e nemmeno con il pensiero. Una retroscena dove l'uno coincide con il tutto e l'essere e il niente sono l'innescò della vita, il principio e la fine. La fonte dell'io riposa nel mistero. È dentro il vuoto, dentro la morte, dentro i sensi perduti... È nell'assenza il più alto grado di presenza.»<sup>562</sup>

Così l'io irrompe nell'alternarsi fra assenza e presenza, creato e non creato, per raggiungere una "breve eternità" nell'arte. La fonte dell'io che riposa nel mistero, dopo essere rifluita fuori dal moto di deriva grazie alle liquide presenti

---

<sup>561</sup>P.Ruffilli, *Preparativi per la partenza*, cit., p.98 e 100

<sup>562</sup>*Preparativi per la partenza*, cit., p.136

nel nome Ruffilli e aver conosciuto l'autentica vita di tutto il reale che giaceva deposta in silenzio, appena oltre il pelo della superficie dell'acqua, grazie alla Dama di Vermeer, finisce il suo percorso accettando una nuova sfida: oltrepassati i confini dell'io, è il momento di superare i confini della vita e andare incontro alla morte. Ecco quali sono i *Preparativi* a cui si allude nel titolo di questo avvincente romanzo dell'io:

«Bisogna perdersi per potersi ritrovare. Non è un cancellarsi, ma un andare oltre... Si ricordi il discorso sul vuoto. In fondo, con i nostri preparativi per la partenza, ci alleniamo al viaggio più avventuroso che ci attende: ai confini di noi stessi. Tutta la mia curiosità, glielo confesso, è concentrata ormai su questa stretta gola. Scivolando di là, l'ipotesi più attendibile per l'esperienza che ho fatto da viaggiatore è che la strada continui»<sup>563</sup>

Un epilogo in cui la luce prevale sulla tenebra ed è in contrasto con il precedente leopardiano delle *Operette*. Infatti se il *Dialogo di Tristano e di un amico* si chiudeva con un'esaltazione della morte, considerata dall'autore come liberazione al dolore fisico, invece il marinaio dell'ultimo racconto di Ruffilli trova nella morte la possibilità di iniziare "il viaggio più avventuroso che ci attende" e crede fermamente che la strada continui. La lettera della trafittura di Ruffilli così, dopo aver toccato lo zenith, conosce il suo nadir. Ma non è detto che dentro al punto più oscuro della tenebra, non si possa conoscere il massimo del lucore. Così il Tao insegna.

È utile, alla fine di questa analisi etimologica, riepilogare con un grafico i nomi presenti nella raccolta di racconti. E appare chiaro come la presenza di un uomo, di un ermafrodita, di una donna, di uno scrittore/uomo e di un'opera d'arte rappresentino le possibilità principali in cui la realtà può avere espressione.

Dopo sei anni di silenzio narrativo nel 2010 è uscita una nuova raccolta di racconti, *Un'altra vita*, libro in cui, fedele alla frase dei *Preparativi* per cui è nell'assenza il più alto grado di presenza non ci sono nomi propri, così come lo stesso autore racconta in una recente intervista:

"Volutamente senza nomi, perché sono tutte facce di noi stessi, altrettanti alter ego, possibilità e occasioni per essere uno dei tanti sé che popolano una personalità e una vita. A che scopo chiamarli Paolo e Francesca, Dante e Beatrice...

---

<sup>563</sup>*Ibidem*, p.146

Ognuno si riconoscerà più facilmente dentro la “figura” (in senso teatrale) e ci si infilerà dentro per agirla avendola fatta propria”<sup>564</sup>

Così Paolo Ruffilli in *Un'altra vita* dà al lettore esattamente la stessa opportunità che si era creata con il grande affresco ego-centrico (nel vero senso della parola) di *Preparativi per la partenza*. Anche se in questo caso il percorso è sostituito da venti racconti che ci rendono partecipi di altrettante storie d'amore in cui il processo di immedesimazione è favorito dalla mancanza di nomi per i personaggi. C'è, tuttavia, alla fine di ogni racconto, il nome di uno scrittore che Ruffilli segnala al lettore come dedicatario, nonché come elemento d'ispirazione per il racconto stesso. Gli scrittori omaggiati dall'autore sono prelevati liberamente da ogni tradizione letteraria e sono, in ordine di apparizione, James Joyce, Anton Čechov, Marcel Proust, Ernest Hemingway, Emily Dickinson, Elsa Morante, Katherine Mansfield, Anaïs Nin, Herman Hesse, Cesare Pavese, Franz Kafka, Robert Musil, Luigi Pirandello, Henry James, Raymond Carver, Guy de Maupassant, John Cheever, Dorothy Parker, Virginia Woolf e infine Anna Maria Ortese. Ciò chiaramente crea una dialettica fra il nome del dedicatario e la materia del racconto. Al lettore il compito di comprendere e decrittare le eventuali allusioni o omaggi contenuti nel racconto che rimandano agli scrittori presenti nel libro. A livello onomastico, un'opera di gran lunga meno interessante rispetto all'esperienza dei *Preparativi* dove il nome ricopre un ruolo fondamentale. Forse anche perché l'autore crede fermamente di impadronirsi della realtà attraverso il linguaggio, così come racconta in un'intervista rilasciata nel 2004:

"Il linguaggio non nasce perché gli uomini, da un certo momento in poi, lo elaborano per parlare tra loro, ma da una spinta magico-rituale, per cui senza saperlo gli uomini si trasformano in maghi per pronunciare le ‘parole magiche’ con cui impadronirsi della realtà. L'uomo che si fa mago immagina, e dall'immaginazione parte la conoscenza. Anche Einstein diceva che il primo livello della conoscenza, anche scientifica, è quello immaginativo.”<sup>565</sup>

Una riflessione che risulta essere in linea con la scena della Dama di Vermeer in cui si riscrive il famoso passo proustiano e testimonia non solo la fiducia più totale nel linguaggio da parte dell'autore, ma anche altrettanta fiducia nei no-

---

<sup>564</sup>P.Garofano, Intervista a P.Ruffilli su *Un'altra vita* (Fazi, Roma 2010) consultabile integralmente on-line all'indirizzo [webhttp://www.lankelot.eu/letteratura/ruffilli-paolo-unaltra-vita-intervista-paolo-ruffilli.html](http://www.lankelot.eu/letteratura/ruffilli-paolo-unaltra-vita-intervista-paolo-ruffilli.html)

<sup>565</sup>P.Ruffilli, *Partire è un po' morire*, Tv Film, 30 Ottobre 2004.

mi e nella loro potenza disvelatrice. Ogni nome incluso nei *Preparativi* abbonda di significato, e non confrontarci con essi, analizzandoli, sarebbe tradire la volontà dell'autore. Così questo raffinato affresco letterario/mistico non disdegna di partire dall'etimologia di un nome per addirittura, nelle pagine successive, affrontare un problema caro ai linguisti, come il caso di Johann Marie. Tutto questo avviene senza concettosità o pedanteria, poiché il romanzo è composto da un movimento unico, fra immaginazione narrativa, indagine magico-rituale e studio linguistico.

**Parte II: il nome multiplo**

## 1. Luther Blissett: storia di un nome multiplo

“Luther Blissett non è stato solo un nome nuovo, è stato un nome multiplo”<sup>1</sup>

Fin dalla stagione del postmoderno si è andato delineando un profondo rimiscolamento dell’uso del nome proprio. Ma solo a partire dagli anni Novanta si sono presentati segnali inconfutabili di una vera e propria rivoluzione; e il primo segnale si presenta addirittura fin dal paratesto.

È noto che il primo nome che compare su un libro è quello dell’autore, generalmente in copertina e poi sul frontespizio. E che questo nome sinora ha sempre rimandato nella maggioranza dei casi a un’identità individuale. La quale poteva, almeno fino ad oggi avvalersi di uno pseudonimo in caso volesse diversificare l’uomo dallo scrittore o semplicemente mantenere l’anonimato. Invece, a partire dal 1994, anno di nascita di Luther Blissett, viene introdotta una terza possibilità: quella del condividuo o *multiple name*. I *multiple name* erano in uso fin dagli anni Settanta e Ottanta negli ambienti della avanguardia sperimentale, rimanendo però in questo sottobosco culturale, spesso ricco di stimoli ma senza arrivare alla ribalta mediatica e letteraria come invece capiterà a Luther Blissett negli anni Novanta. Di quei nomi multipli, ricordiamo ad esempio quello di Karen Eliot, di cui Stewart Home traccia questo profilo in *Neoism*<sup>2</sup>, *Plagiarism & Praxis*:

“Karen Eliot è il nome di un singolo essere umano che può essere chiunque. Il nome è stabilito, le persone che lo usano non lo sono. L’intento di tante diverse persone che lo usano non è quello di creare una situazione di cui nessuno in particolare è responsabile, oltre a esaminare praticamente le nozioni filosofiche occidentali di identità, individualità, originalità, valore e verità. Chiunque può divenire Karen Eliot semplicemente adottandone il nome, ma chi lo adotta è Karen Eliot solo nel periodo di tempo in cui usa il nome. Karen Eliot non è nata: piuttosto si è materializzata come contesto aperto nell’estate del 1985. Quando si diven-

---

<sup>1</sup> A. Caronia, *Linguaggio, realtà, identità: dagli ultracorpi a Luther Blissett*, in AA. Vv., *Dal Great Complotto a Luther Blissett*, a cura di Piermario Ciani, Udine, AAA edizioni 2000.

<sup>2</sup> Il Neoismo è un termine coniato dallo scrittore Franklin Pierce Adams nel 1914, che intitolò così una sua poesia (inclusa nel libro *By and Large*, Doubleday Page and Company, 1914) con l’intento di fare una parodia delle numerose avanguardie che assunsero alla notorietà in quegli anni. Negli anni Settanta nacque un movimento artistico che prendeva il nome proprio dall’avanguardia storica inventata dal poeta e giornalista americano. Il neoismo era una post-avanguardia attiva soprattutto nei circuiti underground, il cui fine ultimo era quello di creare “grande confusione” attraverso pratiche antagonistiche. Fra queste c’era anche quella di creare nomi multipli; infatti il nome del loro leader, Monty Catsin, inizialmente utilizzato come pseudonimo da uno dei membri fondatori del gruppo, Istvan Kantor, fu poi esteso a ogni membro neoista. Così è corretto dire che il multiple name (che il collettivo Luther Blissett tradurrà in “conviduo”) nasca da questa post-avanguardia.

ta Karen Eliot, non si ha più né famiglia né nascita. Si diceva sopra che Karen Eliot non è nata: è l'incarnazione delle correnti sociali, ed è stata costruita per muoversi sul terreno franoso che circonda l' 'individuo' e la società.<sup>3</sup>

Il nome raggiungeva così nuove vette di complessità, mettendo in crisi la sua stessa definizione; quella di essere un termine a referente unico. Con l'avvento di Karen Eliot si creava infatti una sintesi fra individuo e collettività. Questa nuova sintesi, nel momento in cui, con Luther Blissett, entra a far parte della storia della letteratura, richiede un'accurata riflessione. Perché Luther Blissett non è più solo l'autore di un'opera letteraria, ma anche l'autore di azioni autonome e bluff mediatici, dei quali gli stessi membri del progetto originale possono non essere a conoscenza. E anche tutte queste azioni, al pari delle opere, vengono firmate con lo stesso nome. A questa complicazione se ne aggiunge un'altra: il diverso peso onomastico che può avere la scelta di un nome multiplo, quando viene utilizzato da più utenti, dentro e fuori dall'universo letterario. Queste realtà concomitanti s'intrecciano indissolubilmente. E solo facendo un'accurata mappa delle strade che ha percorso questo nome multiplo si può arrivare a capire chi è Luther Blissett e cosa comporta l'utilizzo di un nome multiplo quando è la firma di un'opera letteraria.

Lo stesso Luther Blissett, citando un brano incluso in *Festival of Plagiarism*<sup>4</sup>, spiegò così i caratteri generali entro cui si muoveva il concetto di *multiple name* o condivido:

"I Multiple Name sono 'firme' che l'avanguardia degli anni '70 e '80 ha proposto per un uso seriale. I più comuni sono 'nomi propri inventati' che possono essere usati da chiunque come 'contesti' o come 'identità'. L'idea è quella di creare un corpus di opere artistiche usando quest'identità inventata". Il "nome multiplo" affonda le sue radici artistico-filosofiche nella Mail Art e nel lavoro di artisti radicali come Ray Johnson o Harry Kipper (e...Luther Blissett)."<sup>5</sup>

Queste informazioni ci sono indispensabili per capire la nascita del nome

---

<sup>3</sup> S. Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, Edinburgh, AK Press, 1995. Pubblicato per la prima volta in Italia su *Virus* N.5, giugno 1995. La traduzione è di Antonio Caronia.

<sup>4</sup> Il Festival of Plagiarism fu un festival tenutosi a Londra fra il Gennaio e il Febbraio del 1988 organizzato da Stewart Home, un neoista che in seguito al Festival neoista di Ponte Nossua aveva deciso di lasciare questa post-avanguardia. Un *memorandum* in cui Home spiega le ragioni della sua defezione dal movimento e la nascita del Festival of Plagiarism, di cui fu curatore, è incluso nel sito dell'artista inglese all'indirizzo web <http://www.stewarthomesociety.org/festplag.htm>.

<sup>5</sup> L. Blissett, *Mind Invaders*, Castelvechi, Roma 2000, p. 26



multiplo o *multiple name*. Correnti artistiche, come il situazionismo e la mail art, e musicali, come il *punk* e la *new wave*, concorrono alla creazione di questo nuovo modo di vivere il nome in rapporto al testo e ad altre forme compositive.

Inoltre risulta chiaro come nel postmoderno, che aveva indebolito il concetto di autore fino quasi ad annullarlo, raggiunga il suo acme con la creazione di un personaggio-autore condiviso da chiunque abbia l'intenzione di convogliare le sue idee con quelle dei suoi predecessori. Ci troviamo di fronte ad un "condividuo" che scrive. Un'entità multiforme e irregolare, imprevedibile ed incatalogabile, che prende il posto dell'autore così come lo avevamo conosciuto fino ad oggi.

Dal 1994, anno d'inizio del Progetto Luther Blissett, fino al 2000, anno in cui il progetto termina<sup>6</sup>, sono stati scritti numerosi testi a nome Luther Blissett fra cui si distingue quello di un nucleo bolognese che con il romanzo storico *Q* del 1998 firmerà un best-seller, forse il più grande successo di un romanzo italiano all'estero, dopo *Il nome della rosa* di Umberto Eco<sup>7</sup>.

Secondo quanto fieramente affermano i numerosi cooperatori di questa saga mediatico-letteraria, il nome Luther Blissett non era altri che un richiamo alla cultura pop da saccheggiare e sbeffeggiare, facendo di quest'ultima un *collage* personale, unico e allucinato; un insieme vuoto pronto a piegarsi ai voleri dei vari collaboratori di questa grande truffa post-avanguardista. Lo stesso Piermario Ciani, uno dei primi artisti a seguire il Luther Blissett Project, disse, in un'intervista rilasciata poco prima della morte, che Luther Blissett era un nome come un altro.

"Il nome Luther Blissett è stato piratato a un giamaicano che giocava a calcio in Inghilterra e poi nel Milan, ma poteva anche chiamarsi Giorgio Cespu-glio e non sarebbe cambiato niente [...]".<sup>8</sup>

È il momento, oggi, dopo anni di informazioni erranee, o piuttosto superficiali, di sfatare questa leggenda. Infatti un nome non è mai preso a caso dagli autori che lo utilizzano, soprattutto se si tratta di un nome "piratato" che aveva co-

---

<sup>6</sup> Come vedremo, Luther Blissett si toglie la vita nel 2000 attraverso un simbolico *seppuku*, suicidio rituale giapponese, esattamente trent'anni dopo il *seppuku* vero e proprio dell'indimenticato scrittore Yukio Mishima.

<sup>7</sup> Come scrivono infatti i Wu Ming nella quarta di copertina dell'ultima edizione di *Q* il libro è stato tradotto in otto lingue, incontrando un buon successo di pubblico.

<sup>8</sup> Intervista rilasciata dall'autore a William Nessuno ( si tratta chiaramente di uno pseudonimo) nel Settembre 2004 e consultabile *on-line* all'indirizzo <http://williamnessuno.splinder.com/1094551750#2869508>.

nosciuto una certa celebrità negli anni '80, prima che tutti lo dimenticassero con la stessa velocità con cui lo avevano imparato.

Prima di tutto è una persona in carne ossa che deve la sua relativa notorietà al fatto di esser stato un giocatore professionista di calcio ai massimi livelli. È utile, a costo di essere prolissi, soffermarsi sulla sua vicenda, prima che alcuni bolognesi gli rubassero il nome.



Luther Lloyd Blissett<sup>9</sup> nasce a Falmouth, una piccola città situata nel Sud dell'Inghilterra, il primo Febbraio del 1958. Cresciuto nelle giovanili del Watford, i dirigenti della squadra decidono di impiegarlo fin da subito come centravanti. Infatti dalla sua, con il suo 1 e 80 per 79 kg, Luther ha la stazza perfetta per occupare quella parte del campo. Debutta nel 1975 in *third division*, la terza serie inglese, equivalente della nostra Lega Pro<sup>10</sup>. I primi anni di gavetta lo vedono fare panca per due stagioni intere ma, a partire dal 77-78, il suo impiego continuativo come titolare porta il Watford alla promozione in *second division*. Sono *score* ancora modesti quelli del giovanissimo attaccante che però la stagione successiva con un

---

<sup>9</sup> Questo è il nome anagrafico per intero del calciatore inglese. E'una pratica diffusa, infatti, nominare i calciatori con il solo nome di battesimo. Il motivo per cui questo accade di sovente è essenzialmente per ragione di economia. Immaginatevi durante una telecronaca oppure negli spazi ristretti di una figurina dover dire o scrivere "Luther Lloyd Blissett" piuttosto che "Luther Blissett".

<sup>10</sup> Fino alla stagione 2007-08 conosciuta come C1. Molti appassionati e cronisti per non fare confusione continuano ad utilizzare la vecchia nomenclatura.

rendimento a dir poco superlativo (41 presenze e 21 goals, una media di poco superiore ad un gol ogni due partite) è il trascinatore della sua squadra alla seconda promozione consecutiva. Così per il Watford è il tempo di militare in *first division* dove Luther continua a distinguersi con ottimi rendimenti che culminano con la promozione del Watford in premier league – la serie A inglese – nella stagione 1981-82 e la stagione *monstre* 82-83 in cui Blissett colleziona 41 presenze e 27 reti in *premier league*.

Blissett, grazie a questo *exploit*, viene convocato dalla nazionale maggiore inglese. E il suo esordio contro la nazionale di Lussemburgo sarà un trionfo: l'attaccante segnerà addirittura una tripletta. Così nella campagna acquisti dell'estate '83 il Milan decide di comprarlo investendo su di lui una cifra da capogiro. E, non solo per questo, viene accolto dalla dirigenza rossonera con grandissime aspettative. Infatti il Milan voleva lasciare alle sue spalle anni bui che avevano visto la società di Via Turati retrocedere due volte, la prima volta nel 1979-80, insieme alla Lazio, come sanzione per essere stata coinvolta nel giro del calcio-scommesse, la seconda del 1981-82, ancora più clamorosa della prima, avvenuta sul campo. La serie A fu riconquistata immediatamente nella stagione 1982-83. Così, in quella faticosa estate del 1983 il Milan neo-promosso accoglieva Luther Blissett con impazienza e trepidazione.

Occorre ricordare che allora l'aspettativa che si creava intorno all'acquisto di uno straniero era molto superiore a quello di oggi<sup>11</sup>, e che i cinque bolognesi che in seguito sarebbero diventati il cuore battente del Luther Blissett Project erano, da ragazzini, con ogni probabilità, collezionisti di figurine.

Luther Blissett fu uno dei primi stranieri ad arrivare in Italia dopo l'apertura delle frontiere del 1980-81. Infatti, a partire da quella stagione, dopo 10 anni di embargo, era consentito tesserare giocatori stranieri. Si decise, allora, che la quota di stranieri sarebbe stata al massimo di due per squadra, ma molti *clubs* inizialmente si limitarono ad uno, sia per i costi dell'operazione, sia per la difficoltà d'inserimento che un giocatore poteva incontrare in un campionato "tutto italiano". Ciò può rendere immediatamente l'idea di quanto fosse fondamentale per le squadre acquistare giocatori stranieri di valore, dato che non esistevano

---

<sup>11</sup> Quell'anno, oltre a Blissett, il Milan tesserò il terzino belga Eric Gerets che si rivelò, come il compagno d'avventura straniero, un *flop*.

campagne di riparazione a metà stagione<sup>12</sup> né la possibilità pressoché illimitata di impiegare stranieri come avrebbe reso possibile la sentenza Bosman<sup>13</sup> a partire dal 1996.

Inoltre Luther Blissett era uno straniero di colore, il primo a vestire la maglia del Milan. Dalla apertura delle frontiere non molti giocatori di colore erano stati visti nella massima serie e tutti erano stati acquistati dalle cosiddette “piccole”: nel 1980-81 il brasiliano Juary fu acquistato dall’Avellino e il brasiliano Eneas de Camargo dal Bologna; la stagione dopo fu la volta del francese François Zahoui acquistato dall’Ascoli e infine, nel 1982-83, del peruviano Geronimo Barbadillo all’Avellino e del connazionale Julio Cesar Uribe al Cagliari. Di questi solo il brasiliano Juary si era rivelato un giocatore di alto livello. Questi i precedenti poco confortanti.

Così Luther Blissett fu chiamato a riportare in alto il Milan. Ma questo non avvenne. Anzi, la stagione di Blissett si rivelò un vero e proprio calvario. trenta presenze e 5 reti, bottino misero per un centravanti titolare, specie se di un grande club come quello del Milan. Certo, avvisaglie che il giovane anglo-giamaicano non fosse quel campione che tutti si aspettavano, si erano già manifestate con alcune prestazioni deludenti nella nazionale inglese, in cui Blissett aveva sbagliato reti facilmente realizzabili tanto che i tifosi inglesi l’avevano soprannominato *Luther Missit!* cioè *Luther l’ha mancata!* Anche Gianni Brera, l’indimenticato genio assoluto della telecronaca italiana<sup>14</sup>, lo soprannominò *Luther Callonisset*, dall’unione fra il cognome di Blissett e quello di Egidio Calloni, altro centravanti del Milan<sup>15</sup> noto per sbagliare reti elementari. Così l’anno dopo Blissett torna al Watford con cui giocherà per tutto il resto della sua carriera, mai riuscendo a toc-

---

<sup>12</sup> C’era una campagna di riparazione a Novembre, ma non consentiva di rivedere profondamente gli organici come quella di Gennaio dà modo di fare oggi.

<sup>13</sup> La sentenza Bosman permise la libera circolazione dei calciatori della comunità europea, abolendo gli indennizzi nei trasferimenti da un Paese all’altro dell’Unione e i limiti di impiego di giocatori “comunitari” nei relativi Paesi.

<sup>14</sup> Giovanni Luigi Brera (1919-1992) è stato un giornalista e scrittore italiano. Grazie alla sua inventiva e alla sua padronanza della lingua italiana, è da molti considerato colui che più di tutti ha influenzato il giornalismo sportivo italiano del XX. A lui si deve, per esempio, l’ideazione di parole diventate di uso comune come centrocampista (dall’inglese *midfielder*), libero, contropiede, goleador e incornare.

<sup>15</sup> Militò nel Milan dal 1974 al 1978. Gianni Brera, poiché era solito mangiarsi reti già fatti, lo chiamava “sciagurato Egidio” rifacendosi al personaggio de *I Promessi sposi* amante della monaca di Monza. Manzoni, infatti, nel suo romanzo definiva Egidio “un giovine scellerato di professione”. Strano che Brera non si rifece mai a Stefano Chiodi per prendersi gioco di Blissett. Chiodi, infatti, centravanti del Milan dal 1978 al 1980 è stato un altro centravanti che come media gol è stato il degno predecessore di Blissett (nella sua prima stagione al Milan segnò solo sette gol di cui sei su rigore!).

care i livelli delle sue stagioni giovanili. Al ritorno in Inghilterra, però, nonostante il fallimento dell'avventura italiana, si può ritenere che la sua fama, sia stata accresciuta dal memorabile fiasco. Anche gli insuccessi fanno acquisire fama. Una fama differente dai successi, è chiaro, ma sempre di celebrità si parla. Luther Blissett è stata la più grande promessa non mantenuta del calcio inglese degli anni '80.

Ma quando il neonato collettivo inizia a preparare le sue prime attività artistico-mediatiche decide di creare altri artisti fictionalizzati che avrebbero supportato Luther Blissett; Harry Kipper e Coleman Healy sono fra questi. Queste identità-satellite del progetto Luther Blissett servono a dare un effetto-verità alla risemantizzazione del Luther Blissett non-più-calciatore. In *Mind Invaders* si raccontano le gesta di Harry Kipper, artista di *mail art* e di *performance* estreme a base di viscere di animali e malati di aids, così come si descrivono le oltraggiose *performance* di Coleman Healy. Inutile dire che la violenza di queste *performance*, inventate da artisti altrettanto inventati, ripropone la pratica della finta biografia di Borges portata alle estreme conseguenze e aggiornata agli anni Novanta. Infatti se il primo racconto scritto da Borges, *L'Accostamento ad Almotasim*, era un saggio su un romanzo che non esisteva, perché non tenere conto dell'esperienza di Borges in un saggio come *Mind Invaders*, una delle prime opere firmate Luther Blissett, dove persone vere come Ray Johnson, il padre della mail art, e Stewart Home, l'ideatore del Neoismo, sono citati accanto ai vari Luther Blissett, Coleman Healy e Harry Kipper?

Creare un *milieu* culturale documentato in un saggio dove falso e vero coesistono senza soluzioni di continuità è il modo perfetto per dare una vita che vada oltre la pagina al condividuo Luther Blissett<sup>16</sup>. Ma se nel caso di Borges abbiamo uno scrittore che scrive una recensione su un romanzo inventato di uno scrittore inventato, in Blissett abbiamo uno scrittore inventato che racconta di persone inventate, messe accanto ad alcune persone che veramente esistono per acuire l'effetto verità.

---

<sup>16</sup> Si può parlare in questo caso di creazione fictionale, poiché intorno alla figura di Luther Blissett dagli stessi scrittori che ne manovrano il nome viene creata una vera e propria *storyline*, dove Luther Blissett sarà protagonista di numerosi eventi ideati dal collettivo per ingrandirne il mito. Così, quella che sembrerebbe una creazione fittizia, assurge ad un livello più alto di complessità: quello della creazione "fictionale", dove realtà e invenzione narrativa si alternano in modo inscindibile. Se una volta potevamo includere l'autore nell'insieme mondo e l'opera d'arte nell'insieme delle rappresentazioni del mondo, con la creazione fictionale abbiamo un'entità che include in sé entrambi queste dimensioni.

Così, mentre Luther Blissett era un chiaro rimando agli anni Ottanta, anche Harry Kipper<sup>17</sup> riportava alla mente *England's dreaming*, il libro di Jon Savage in cui si analizzava la storia del punk attraverso le testimonianze dei personaggi che lo avevano vissuto in prima persona. Anche stavolta un nome veniva riciclato per i fini del collettivo. Ma questa appropriazione onomastica indebita era già accaduta altre volte in ambito underground, e proprio nell'epoca punk. Il bassista dei Sound<sup>18</sup>, per esempio, nelle note di copertina di *Jeopardy* si fa chiamare Graham Greene, come il famoso scrittore, (invece che Graham Bailey, il suo vero nome). Questo furto del nome proprio nasceva dalla voglia di ri-semantizzare e sbeffeggiare le icone condivise, siano esse artistiche o sportive, per farle proprie, distorcendole. Ciò è una pratica riconducibile a quello che i situazionisti originariamente chiamavano *detournement* che veniva ad utilizzata per fini *popular*, così come faranno i Luther Blissett alcuni anni dopo. Fin qui niente di speciale. Se non il fatto che, come abbiamo detto, Harry Kipper non esiste. È anch'esso un parto del Luther Blissett Project. Ed è lo stesso Project a diffondere la falsa notizia che l'inesistente Harry Kipper è scomparso. Tanto che *Chi l'ha visto*, la famosa trasmissione televisiva specializzata nel ritrovamento di persone scomparse, inutilmente si metterà a cercarlo nel 1995. Questo curioso episodio viene raccontato da Luca Muchetti in *Storytelling*:

“[...] All'Ansa arriva un comunicato inviato via fax. In quelle righe è contenuto il racconto della scomparsa di Harry Kipper. I redattori correggeranno solo qualche passaggio del comunicato stampa prima di diffonderlo. La storia è resa coerente da una serie di particolari verosimili, ma assolutamente non verificabili.

---

<sup>17</sup> Un Harry Kipper *performer* di arte d'avanguardia è esistito davvero. Lo afferma Jon Savage in *Il sogno inglese*: “I Sex Pistols avevano suonato in maggio al dipartimento di Belle Arti di Reading avendo come spalla i Kipper Kids, un duo di performers (entrambi di nome Harry) che presentava un allestimento intitolato *The Boxing Match*”. Ma l'Harry Kipper creato dal collettivo Luther Blissett non ha niente a che vedere con quello vero e proprio. E, inoltre, in questa sede, interessante notare che *Kipper* in inglese popolare arcaico significa “tipo, tizio, individuo”. Questo, alla luce, di quanto detto precedentemente, sembra un'allusione ben chiara all'idea di co-individuo, in quanto Harry, essendo un tizio qualsiasi, può essere potenzialmente impersonato da chiunque voglia. Si può dire quasi che Kipper, se pensiamo a questa traccia onomastica, sia una versione di Luther Blissett non ancora dentro al complesso gioco di specchi rifrangenti che richiamano ai media e nostalgicamente ancora legato alla cultura Punk. Jon Savage, *Il sogno inglese*, Arcana, Milano 2002, p.237.

<sup>18</sup> Band New Wave attiva dal 1979 ai primi mesi del 1988, il cui leader fu Adrian Borland. Il movimento punk è stato fortemente influenzato dal situazionismo. Ciò è stato dimostrato dal critico musicale Greil Marcus in *Tracce di rossetto*. Questa teoria è stata molto discussa e meriterebbe maggiore approfondimento. Alcuni eccessi, effettivamente, vengono commessi da Marcus durante la sua trattazione. Però è altresì innegabile che Malcolm McLaren, l'ideologo del Punk, e con lui molte bands (Sex Pistols, Wah!, Royal Family and The Poor, giusto per nominarne alcune), fossero influenzate dal situazionismo. G. Marcus, *Tracce di rossetto. Percorsi segreti nella cultura del 900 dal Dada ai Sex Pistols*, Leonardo, Milano 1991.

Quanto è verificabile ha tanta rilevanza simbolica da avvalorare tutto il resto. Tutti gli elementi forniti sono veri, a rendere falsa la narrazione è la loro arbitraria interrelazione. Le squadre di Luther Blissett si coordinano tra Bologna, Udine e Londra. [...] C'è una foto di Kipper, c'è un nastro che riproduce la sua voce, si mobilitano amici e conoscenti per lanciare l'allarme. Il caso richiama anche quelli di "Chi l'ha visto?". L'ambiente culturale e la figura stramba di Kipper spinge una troupe a registrare ore di girato a Bologna, Udine e Londra, e a intervistare finti conoscenti e amici dell'artista-performer. Solo grazie all'intuizione di un collaboratore della Rai Tre la trasmissione non andrà in onda, ma dall'episodio la leggenda Blissett uscirà rafforzata."<sup>19</sup>

La filosofia beffarda e anarcoide del punk e la volontà di impadronirsi dei media si fondono nell'invenzione di un'artista spacciato per vero. Ma tornando nuovamente al nome Luther Blissett e alle sue dinamiche, altre informazioni ci vengono date da Coleman Healy, altro artista inventato dal *Project*, in un'intervista rilasciata *guardacaso* a Luther Blissett, dove rispondendo alla domanda "perché sceglieste proprio Luther Blissett", afferma:

"Fu per via delle figurine dei calciatori: dieci anni fa un mail artista inglese si era messo a mandare in giro figurine di calciatori a tutti i suoi corrispondenti. Ci faceva delle composizioni, dei collage. Alcuni erano davvero molto belli. Insomma Harry aveva letto quel nome, che secondo lui aveva un suono bellissimo... Ed è vero: non solo è molto musicale, ma, se ci pensi, il nome Luther ha una pronuncia molto simile a quella di "looter", con due "oo"<sup>20</sup>. Se ci aggiungi "bliss" il gioco è fatto: dà l'idea di una razzia gioiosa, di uno sciacallaggio felice... Harry stava già usando questo pseudonimo per firmare alcuni dei suoi video e delle sue performance. È stato il primo nome a venirmi in mente quando si è trattato di scegliere il multiple name. Non è perfetto?"<sup>21</sup>

Ma, alla fine, beffa dopo beffa, una parte della realtà salta fuori nel primo capitolo di *Mind Invaders*, dove, fuori dal *plot* straniante di questo pseudo-saggio costellato di spunti narrativi, si fanno largo dichiarazioni più attendibili, secondo cui Coleman Healy era uno degli pseudonimi di Ray Johnson, il *mail artist* per

---

<sup>19</sup> L. Muchetti, *Storytelling*, Arcipelago Edizioni, Milano 2010, p. 123-124

<sup>20</sup> *Looter*: "predatore", "saccheggiatore", "predone", "sciacallo"; *bliss*: grande gioia", felicità perfetta", "beatitudine".

<sup>21</sup> L. Blissett, *Mind Invaders*, cit., p.55. Luther Blissett intervista Coleman Healy, uno degli artisti inventati proprio da....Luther Blissett. Questa è una delle tante parti paradossali contenute in *Mind Invaders*.

eccellenza. Secondo Vittore Baroni, dopo la morte dell'inventore della mail art, bisogna echeggiare la sua arte della provocazione, creando altri Ray Johnson che possano confondere le acque e rendere impossibile la sua quotazione artistica. Da qui nascono artisti fictionalisti come Kipper e Healy. Portavoci e cooperatori inesistenti di una cospirazione mediatica che invece esiste.

Così anche questo lato oscuro della storia del Project è stato messo in luce. Nonostante che la volontà del Luther Blissett Project fosse quella di far credere che tutti i concetti e, perché no, i nomi celebri scelti dal gruppo fossero *detournati*, cioè spostati dal loro significato originario per acquistare diverse intonazioni a seconda di quale uso il membro di questo grande gioco di ruolo mediatico-letterario fosse intenzionato a farne; di fatto il primo individuo della storia della letteratura aveva un nome scelto molto attentamente e non a caso come Piermario Ciani e i membri del collettivo volevano far credere. Chi, infatti, meglio dell'originale Luther Blissett incarnava in sé gli elementi della montatura mediatica? Quando i membri del collettivo hanno optato per questo nome erano chiaramente affascinati dalle ambiguità che quest'icona degli anni Ottanta suscitava. Ciò è decisivo per comprendere perché fu scelto proprio Luther Blissett. Si noti il fatto che due dei quattro futuri Luther Blissett, cioè Federico Guglielmi e Giovanni Cattabriga erano coinvolti assieme a Enrico Brizzi in una *fanzine*<sup>22</sup> che anticipa alcune delle future tematiche e *modi operandi* del Luther Blissett Project. Questa *fanzine* si chiamava River Phoenix.

River Phoenix era un celebre attore degli anni '90, morto per overdose a soli 23 anni, uno dei simboli, insieme a Kurt Cobain, della No generation. Il collettivo nel N.0 così motiva la scelta di questo nome come titolo della *fanzine*:

“River Phoenix perché è un esempio paradigmatico di questo decennio senza storia, di una generazione chiusa fra le cause ecologiste per i ricchi che possono permetterselo e una gamma sempre più vasta di droghe e di felicità sintetiche. “River” come “paradosso”; “River” come “contraddizione” dei 90's che avanzano col loro carico di sensata assurdità e logica distorta”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Una *fanzine* è una rivista alternativa pubblicata in economia e, solitamente, con tiratura molto limitata. Gli argomenti trattati nelle *fanzines* solitamente riguardano la musica o il cinema, ma in questo caso la *fanzine* per Guglielmi e soci non era altro che un modo per diffondere e promuovere le loro idee artistiche. Più quindi pamphlets che non *fanzines*. Però i diretti interessati le definiscono *fanzines* e quindi ci è parso giusto lasciare “*fanzine*” nonostante ne sia fatto un uso improprio,

<sup>23</sup> Redazionale collettivo, *River Phoenix*, N.0, Novembre 1993, Bologna, Synergon editrice.



Ma questa esperienza ha vita breve. Con la defezione di Enrico Brizzi, che lascia la *fanzine* già dopo il secondo numero, le ambizioni del collettivo diventano molto più grandi rispetto a quelle di essere cantori della No generation. Infatti, con l'arrivo di Roberto Bui e Luca Di Meo, si apre una nuova fase che segna il distacco dalle sottoculture degli anni Novanta, il cui culmine arriva con la “seconda morte” di River Phoenix e la nascita del Luther Blisset Project.

“Per dimostrare che questa generazione non ha niente in comune oltre al fatto di non avere niente in comune, allora la No Generation non esiste: non è mai esistita e se si parla di essa si parla di un fantasma [...] non parliamone più.”<sup>24</sup>

La scelta di un nome come Luther Blissett, che richiamava alla memoria gli anni Ottanta (quelli dei primi esperimenti di *multiple name* italiani come il movimento Trax<sup>25</sup>), sembra essere giustificato dalla volontà di rivitalizzare e dare continuità a esperienze artistiche collettive forse finite troppo presto nel dimenticatoio e nel disinteresse generale. I movimenti, intesi come coesione di forze individuali sottesi ad uno scopo comune, in special modo quelli *underground* come il Great Complotto o Trax, sembravano i modelli giusti per combattere l'egotismo auto-distruttivo degli anni Novanta. E a questo va aggiunto il fatto che Luther Blissett fu accolto dagli appassionati di calcio con grandi aspettative che furono poi disattese, rivelandosi un *bluff*. Un *bluff*. Proprio quello che, in campo artistico-mediatico, avrebbero inscenato, a partire dalla fondazione del Project, nel 1994, gli attivisti del collettivo.

Da quel giorno in poi molti altri artisti si sarebbero appropriati di quel nome per usi letterari. Ma sta di fatto che in questa pletora di proposte l'unico risultato degno di nota è il romanzo *Q*, scritto dal nucleo bolognese del Project ed edito per i tipi di Einaudi nel 1999. È questo l'esatto momento in cui un condividuo entra dalla porta principale della letteratura italiana.

Con questo romanzo il progetto riscuote un successo di pubblico quasi immediato, ma inaspettatamente, all'apice del successo, il nucleo Luther Blissett

---

<sup>24</sup> L.Blissett, *John Handcock, Requiem per River Phoenix, Luther Blissett – Rivista di Guerra psichica e adunate sediziose*, N. 0, Aprile/Maggio 1995.

<sup>25</sup> Il Movimento Trax è un progetto artistico di avanguardia nato in Italia negli anni '80 con l'obiettivo di parodiare i modelli produttivi delle multinazionali. I membri che aderivano a questo progetto cambiavano il loro nome con quello di Trax, dimostrando così la loro appartenenza al collettivo. L'unica possibilità di distinguere i singoli membri era data da un numero progressivo posto al fianco del nome. Così Trax 01 sarebbe stato Piermario Ciani, Trax 02 Vittore Baroni e così via...

si scioglie per fare posto ad una nuova denominazione sociale: Wu Ming, - che in cinese mandarino vuol dire “nessuno”. Gli stessi protagonisti del progetto da quel momento in poi ameranno definirsi come una band di scrittori. Il concetto di “band di scrittori” complica il nostro percorso. Finora abbiamo compiuto un’analisi etimologica e mediatica del nome Luther Blissett che, al di là delle sue innegabili peculiarità, era pur sempre un nome di persona. Invece, essendo Wu Ming un nome di “band”, cioè di un gruppo musicale, occorrerà rendere conto anche della tradizione dei nomi di band anglosassoni e americane, che non è mai stata studiata sistematicamente<sup>26</sup>. Questa digressione ci consentirà di comprendere come molti degli aspetti singolari di Luther Blissett/Wu Ming ( il furto di identità, la produzione di una propria iconografia, le provocazioni mediatiche, la volontà di essere icone pop sulla bocca di tutti pur rivendicando l’anonimato) siano stati presi in prestito dalla storia del rock. Infatti, studiando a fondo le mode musicali e i suoi protagonisti, è possibile scoprire un ricchissimo campionario di proposte onomastiche e mediatiche, di cui Luther Blissett/Wu Ming erano a conoscenza, essendo i suoi componenti grandi appassionati ed esperti di *popular music*. Quindi non resta altro che avventurarci alla scoperta di una tradizione onomastica indipendente da quella letteraria, e in contatto costante con una grande spettro di influenze. Questa tradizione che è riuscita gradualmente a staccarsi dal semplice uso di pseudonimi accattivanti costruiti di comune accordo fra i discografici e l’artista, creando qualcosa di assolutamente nuovo, che i Luther Blissett poi avrebbero citato nella loro vicenda letteraria.

---

<sup>26</sup> Una pregevole eccezione, con tutti i limiti del caso, è il libro *Dizionario dei nomi rock* di Alessandro Bolli (Arcana, 1997) di cui parleremo più avanti.

## 2. Come *il pop* entra dentro all'onomastica: storia del nome Wu Ming

“Volevamo dare il nostro contributo alla popular culture, portarci dentro conflitti e contraddizioni, non stigmatizzarla guardandola da fuori, o addirittura rifiutandosi di guardarla. Quando uscì il nostro primo romanzo, *Q*, dichiarammo in modo esplicito che volevamo combattere la nostra battaglia dentro il pop e portare le nostre pratiche all'interno dell'industria culturale”<sup>27</sup>

Se la mia trattazione riguardo al nome Luther Blissett si fermasse alla sola etimologia e alla mera constatazione che un Luther Blissett esisteva davvero ed era un giocatore del Milan, protagonista di una stagione incolore nel 1983-84, semplificherei ciò che la scelta di questo nome comporta. Non basterebbe nemmeno aggiungere che l'uso di Luther Blissett (in antagonismo con River Phoenix, anti-divo per eccellenza degli anni '90) è un chiaro omaggio agli anni '80 e alle ardite sperimentazioni collettive come quelle del *Great Complotto* e di *Trax* che furono certamente esempi cari a Luther Blissett. Di queste due realtà è assolutamente necessario fare un'apposita trattazione, tornando indietro nel tempo e, solo alla fine di questa digressione se ne comprenderà la necessità in una tesi che si occupa più di nominazione che di icone pop.

Infatti Luther Blissett è stato costruito in modo tale da divenire la prima icona pop della cultura italiana. Il suo status di scrittore è nato solo in un secondo tempo. Inizialmente era solo un nome che cavalcava l'onda mediatica con le sue cospirazioni e la sua proprietà di co-individuo gli consentiva di espandersi come una macchia d'olio nell'immaginario collettivo. Un nome, quindi, valutabile per quello che è solo se strettamente connesso al procedimento mediatico a cui fu sottoposto da quelli del Project. La frase di Piermario Ciani da me confutata nel primo capitolo, se valutata con questo nuovo parametro, può essere accettata<sup>28</sup>: anche Giorgio Cespuoglio avrebbe potuto essere una icona pop se intorno a lui fosse stato creato un edificio mediatico-fictionale come quello di cui fu protagonista, per esempio, *Ziggy Stardust*, l'alter ego fantascientifico di David Bowie. Quindi, per analizzare il nome nella sua completezza, occorrerà fare attenzione, oltre che al nome in quanto tale, anche alla cassa di risonanza mediatica in cui viene rielaborato, acquistando nuovi significati.

Così l'onomastica moderna non può fare a meno di richiamarsi al mondo

---

<sup>27</sup> Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2008, p.126

<sup>28</sup> Vedi la nota n.8

dei nuovi media e a quello delle sottoculture, in cui la musica popolare e la *graphic novel* giocano un ruolo fondamentale, per capire l'intera portata di un fenomeno come questo.

L'industria della musica pop aveva insegnato che il nome di un cantante, o di una band poteva essere molto più popolare di quello di uno scrittore. Che il nome poteva sacrificare parte della sua natura di identificatore per diventare un potentissimo contenitore informativo condiviso grazie al contatto con la *popular culture*. Che questo nome, entrando nell'immaginario collettivo, poteva essere un *brand* potentissimo e irresistibile. Che quel nome poteva far vendere qualsiasi prodotto grazie alla sua forza plagiante. Che fosse un disco rock o un nuovo modello di elettrodomestico.

La data di inizio che ho scelto per raccontare questa rivoluzione è il 1956 e l'icona pop di cui mi accingo a trattare è il cantante Elvis Presley. Partendo da lui farò una piccola storia del nome proprio e dei suoi esiti nella *popular music* americana, inglese ed italiana. Oltre ai cantanti saranno considerati anche i nomi di band, in quanto, come sappiamo, non a caso i Wu Ming amano definirsi una "band di scrittori".

**“Wu ming è formato da vari componenti, credo siano cinque adesso. Puoi spiegarmi il motivo che sta dietro questa scelta che sembra andare contro l'idea di essere "Senza Nome" delle identità multiple?**

Wu Ming non è un'identità multipla nello stile di Luther Blissett. Quel progetto era un piano quinquennale conclusosi nel Dicembre del 1999. Il mese successivo abbiamo fondato Wu Ming, che – per farla breve – è una band, con l'unica differenza che non si tratta di una band di musicisti ma di una band di scrittori. "Wu Ming" significa "Senza nome", è la firma utilizzata dai dissidenti in Cina ed è il nostro tributo per dissentire in quella nazione e in ogni dove. "Wu Ming" vuol dire anche "sconosciuto" ed è anche un'allusione al fatto che noi rifiutiamo l'idea di "Autore" come "genio" o "star" che il pubblico contempla in modo passivo. Ciò non vuol dire che i nostri nomi sono segreti, niente di tutto questo. Il fatto che i Police avessero quel nome non implica che Sting, Andy Summers and Stewart

Copeland fossero poliziotti, dico bene?”<sup>29</sup>

Entrano così in gioco due realtà diverse, quasi opposte: il nome proprio nella musica popolare e il nome proprio nella letteratura. Queste due realtà erano separate nel momento storico, quello dell’America di fine anni ’50, in cui noi inizieremo la nostra narrazione. Il motivo di questa separazione netta, che gradualmente andrà scomparendo, è originato dal fatto che in quegli anni c’era una totale antitesi fra letteratura e *popular music*. Da una parte c’erano gli scrittori, dall’altra i giovani *teenagers* consumatori di *Pop music* e appassionati di Elvis Presley. L’amore sconfinato per il jazz che avevano i poeti della *beat generation* sembrava contraddire questa separazione. Ma bisogna anche tenere presente che il jazz, una musica di protesta nata ai margini delle strade, non era mai stata considerata come la musica per tutta la cultura giovanile, fatta anche in buona parte di giovani bianchi benpensanti e borghesi più che di teddy boys o neri vissuti in un’epoca in cui vigeva ancora la discriminazione razziale.

I famosi *readings* a base di poesie e jazz di cui furono protagonisti poeti della Beat Generation come Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti erano inoltre proposte artistiche d’avanguardia molto lontane dalla *popular culture*. I poeti della beat generation per queste loro coraggiose proposte artistiche furono duramente osteggiati dalla cultura accademica, che anni dopo considererà invece questa corrente poetica fra quelle di maggior rilievo degli anni ’50 e ’60.

Qual è il punto di connessione fra Elvis Presley e la letteratura americana degli anni cinquanta? È corretto affermare che effettivamente per quanto concerne lo studio del nome proprio sono mondi lontanissimi. Ma se, riformulando la domanda, ci chiediamo che rapporto c’è tra il Great Complotto, un’esperienza della scena *new wave* di Pordenone e il Luther Blissett Project, allora la risposta sarebbe di ben altro tipo. A unire il Great Complotto con il Luther Blissett Project non c’è solo Piermario Ciani, ma affinità elettive di cui anche la sfera onomastica sembra pesantemente risentire. È evidente che dal 1956 all’fine degli anni Settanta qualcosa era cambiato. Le sottoculture cominciarono a influenzare la cosiddetta cultura alta. E, come vedremo, *Q* dei Luther Blissett fu l’apogeo di un corteggiamento durato almeno trent’anni. Proprio questo percorso che parte da Elvis Presley e trova il suo momento di svolta negli anni Settanta, per arrivare infine a Wu

---

<sup>29</sup> Intervista inedita rilasciata da Wu Ming al giornale inglese 3AM magazine il 13 Agosto 2003 e consultabile all’indirizzo <http://www.wumingfoundation.com/english/giap/Giapdigest24.html>. La traduzione italiana è mia.

Ming, creava le basi per una realtà letteraria in cui musica popolare e letteratura italiana convivono. Pensiamo a Michele Mari che ha addirittura dedicato un suo romanzo ai Pink Floyd, intitolandolo *Rosso Floyd*, o Sandro Veronesi che ha tratto ispirazione dal nome di una canzone di Vinicio Capossela per dare il titolo ad un suo romanzo, *Brucia Troia*.<sup>30</sup>

Il fatto che la musica popolare e la letteratura abbiano cominciato ad essere come vasi comunicanti, arricchendosi l'un l'altra, è dovuto a vari fattori: l'opera di critici ed operatori musicali a tutto tondo come Lester Bangs, Robert Christgau e John Peel mostrarono quanto fosse complesso e ricco il mondo della musica popolare e niente avesse da invidiare alla musica colta, e, dall'altra parte, quanti musicisti negli anni Settanta fossero sempre più amanti della letteratura e non più timorosi di sfoggiare questo amore al grande pubblico. Uno specchio dei tempi fu nel 1978 *Easter* di Patti Smith, nel cui libretto di accompagnamento al disco era stampata la famosa foto di Arthur Rimbaud insieme al fratello minore durante la prima comunione. E sempre nel 1978, veniva pubblicato dai Doors *An American Prayer*, disco in cui Jim Morrison, il famoso cantante rock, recitava le sue poesie. Letteratura e musica popolare si avvicinavano sempre di più, finendo per instaurare una proficua e vicendevole collaborazione.

Così a fine degli anni Settanta, con l'avvento del Post-punk e della New Wave, la cultura alta si era bagnata al fiume della popular culture. Proprio in quei giorni si instaurava un nuovo modo di percepire l'arte che permetteva di azzerare qualsiasi pregiudizio, dando la possibilità alla cultura alta di arricchirsi di influenze che poco tempo prima erano impensabili.

Inoltre occorre tenere presente che a fare il post-punk e la new wave furono soprattutto studenti universitari. Forti del loro bagaglio culturale di matrice accademica, essi si immettevano coraggiosamente nel mondo della musica con un approccio che univa l'istinto provocatorio giovanile ad una cultura "dotta", e che avrebbe fatto epoca.

Forse qualcuno obietterà che la raffinata proposta mediatico-onomastica contenuta prima in *Mind Invaders* e poi in *Q* poco abbia a che vedere con un progetto, quello del Luther Blissett Project, che Roberto Bui e Federico Guglielmi

---

<sup>30</sup> Proprio nel 2010 Sandro Veronesi ha dato alle stampe *XY*, un romanzo che prende in prestito il suo titolo nuovamente da una suggestione *popular*. Infatti *XY* è un disco dei Coldplay edito dal quartetto britannico nel 2005.

crearono quando avevano rispettivamente soltanto 23 e 19 anni. La loro giovane età e il loro amore per le sottoculture ebbe invece un ruolo fondamentale nella nascita del progetto. Per i due futuri Wu Ming fu più che naturale attingere dal proprio bagaglio di conoscenze per creare il proprio progetto artistico-culturale.

Essi del resto, come gli altri tre scrittori bolognesi che in seguito diventeranno Wu Ming, hanno sempre espresso il loro amore per la musica popolare dimostrando anche una grande conoscenza della storia del rock e del jazz. Per esempio Wu Ming 1 (Roberto Bui) nel 2004 ha pubblicato *New Thing*<sup>31</sup>, un romanzo ucronico<sup>32</sup> in cui uno dei protagonisti è il cantante soul Otis Redding ma l'ispirazione dell'opera nasce da una frequentazione assidua che Wu Ming 1 (Roberto Bui) ebbe in quel periodo con alcune grandi opere di critica musicale:

“L'idea di fondo mi è venuta nel 2000 leggendo *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, poderosa opera di Legs McNeil e Gillian McCain (Grove Press, New York 1996). Più tardi ho letto altri due libri scritti in quel modo: *We Got The Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, di Marc Spitz e Brendan Mullen (Three Rivers Press, New York 2001 - grazie a Pito per avermelo consigliato) e *Gauleses Irredutíveis: Causos e Atitudes do Rock Gaúcho*, di Alison Ávila, Cristiano Bastos e Eduardo Müller (SagraLuzzatto, Porto Alegre 2001 - grazie ai tre autori per avermi accolto, ospitato, accompagnato in giro per la loro città e avermi fatto conoscere la scena rock'n'roll del Rio Grande do Sul).”<sup>33</sup>

Wu Ming 1 non è il solo membro dei Wu Ming sedotto dal mondo della musica. Wu Ming 5, in *Havana Glam*, fa diventare protagonista di un romanzo ucronico una delle icone pop per eccellenza, David Bowie, il quale, nella finzione romanzesca destabilizzerà con la sua musica addirittura il regime cubano di Fidel Castro. E, come se non bastasse, Riccardo Pedrini (Wu Ming 5) ha pubblicato con il suo vero nome un saggio dal titolo eloquente: *Skinhead!* in cui racconta dettagliatamente, e con la passione di chi ne ha fatto parte, questo movimento giovanile.

L'universo del Luther Blissett Project è perciò un oggetto di ricerca che obbliga fare a un'incursione nella *popular music* e soprattutto nei nomi delle band

---

<sup>31</sup> Wu Ming 1, *New Thing*, , Einaudi, Torino 2004.

<sup>32</sup> Un romanzo ucronico o allostorico è un'opera di narrativa fantastica basata sulla premessa generale che la storia del mondo abbia seguito un corso alternativo rispetto a quello reale.

<sup>33</sup> Wu Ming 1, op. cit., p. 102

e delle cosiddette *stage identities*<sup>34</sup>. Per poter comprendere il complesso universo di riferimenti attivati dall' apparentemente semplice nome Wu Ming.

## 2.1 Elvis Presley: la prima icona pop

“L’epoca rock – nata verso il 1956 con Elvis Presley, giunta all’apice verso il 1967 con Sgt. Pepper, morta intorno al 1976 con i Sex Pistols – si è rivelata come una fase transitoria nell’evoluzione della popular music del ventesimo secolo più che (come ci parve allora) una specie di rivoluzione musicale – l’interprete come artista, l’esibizione come condivisione – rese obsolete dalla tecnologia e dal capitale.”<sup>35</sup>

Quando Elvis Presley faceva i primi passi nel mondo del firmamento musicale, i suoi primissimi 45 giri ebbero un buon riscontro di vendite, ma solo nella zona di Memphis e dintorni, l’ autorevole rivista di musica Billboard lo definì il più promettente interprete di genere country per l’anno 1955. Dopo questa affermazione l’approdo al mezzo di comunicazione che andava sostituendo la radio, la televisione, era la cosa più naturale da farsi per accertare quanto il giovane Presley potesse essere adatto ad affrontare platee più importanti. E così il 28 Gennaio 1956, Elvis entra, per la prima volta, nelle case degli americani:

“[...] Elvis fa la sua prima apparizione televisiva nel programma ‘Jackie Gleason Presents the Dorsey Brothers’, che va in onda ogni sabato su scala nazionale per la rete CBS. Eccolo quindi sul piccolo schermo, di fronte agli occhi esterrefatti di milioni di famiglie americane, che subito si divideranno in pro (i figli) e contro (i genitori). Al centro della scena, fissando la camera, le gambe divaricate, con un piccolo movimento delle spalle si aggiusta la giacca sportiva, fa scattare quasi impercettibilmente il ginocchio e attacca “Heartbreak Hotel. [...] Sogghigna beffardo, allusivo; sorride sprezzantemente con l’angolo sinistro della bocca. Usa tutta una serie di trucchi eccitanti che ha perfezionato durante i suoi già molti concerti e che hanno infallibilmente portato le ragazzine urlanti in platea ai limiti dell’orgasmo, e che sono tanto più efficaci in quanto gli vengono naturali, spontanei. Il pubblico televisivo non ha mai visto niente di simile.”<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Il concetto di *stage identity* è già presente nella cultura anglosassone e, in un certo qual modo, è traducibile come “nome d’arte”. Nel corso di queste pagine, però, con “stage identity” indicherò il suo significato letterale : “identità da palcoscenico”.

<sup>35</sup> S. Frith, *Il rock è finito*, E.D.T edizioni, Torino 1990, p.1

<sup>36</sup> P. Ruggeri, saggio incluso nel libretto di accompagnamento di “l’album di Elvis Presley”, dischi RCA, 1988, p. 4-5.



Il successo fu formidabile. Elvis Presley partecipa cinque volte al “Jackie Gleason Presents the Dorsey Brothers” ed è ormai un nome sulla bocca di tutti. A questo punto i discografici prendono in considerazione la possibilità di farlo partecipare a quello che nel 1956 era lo spettacolo televisivo più seguito degli U.S.A., “Toast of the Town”, condotto da Ed Sullivan. Ma Sullivan, cattolico e conservatore, non vede di buon occhio questo ragazzo, il cui modo di agitarsi sul palco i-norridisce i benpensanti e affascina i *teenagers* che l’anno prima erano rimasti orfani del mito di James Dean. Ma Presley può essere la *next big thing* e Sullivan non può fare a meno di ascoltare le nuove tendenze del momento.

“Presley ha così i suoi ultimi tre passaggi televisivi, il 9 settembre, il 28 ottobre e il 6 gennaio, ripreso dalla cintola in su. Presenta, tra l’altro, ancora una volta “Heartbreak Hotel”, tre volte “Hound Dog” e “Don’t be Cruel”, due volte “Love me Tender”, una volta “Love Me”. L’indice di ascolto è superiore all’82 %, traducibile in circa 54 milioni di telespettatori.”<sup>37</sup>

Elvis Presley, cantando *Heartbreak Hotel*, infiamma il pubblico giovanile con una mossa del bacino che ha fatto epoca. Era nata la prima icona pop. Il mondo della comunicazione non sarebbe più stato lo stesso. La musica rock, inizialmente un fenomeno essenzialmente musicale, si scopre un’industria capace di attrarre a sé tutta l’opinione pubblica. Già il rock aveva bussato alla porta della società americana con Bill Haley and The Comets, ma furono una meteora del firmamento musicale ricordata dai critici più per essere stato l’iniziatore di un genere musicale che un’icona pop:

“Nonostante successi come ‘Rock Around the clock’ (1954) e ‘Shake, Rattle and Roll’ (1954), Haley non poteva durare: e in effetti c’entrava poco con il rock e con tutto quello che doveva nascere da lui; non aveva nulla dell’idolo, era già quasi trentenne ( un “vecchio” per i giovani che lo ascoltavano), era pesante e goffo: i giovani non potevano certo identificarsi con lui. La campagna pubblicitaria l’aveva gonfiato; ma il rock era là, e Haley ne fu il padrino involontario e presto accantonato, un personaggio patetico come tanti che si avvicendarono sulla scena del rock anni Cinquanta, baciati da un breve successo e presto messi da parte e scomparsi (spesso fisicamente). Haley dunque aveva portato il rock a un pubblico enorme: nasceva così la cultura, o subcultura giovanile, dotata di un proprio linguaggio codice, di propri personaggi, di propria musica, di “proprio potenziale

---

<sup>37</sup> *Ibidem*

di vendita e acquisto”, un enorme mercato oltre che un enorme fronte di ancora istintivo dissenso e immatura, viscerale opposizione ai valori del sistema che a quei tempi venivano identificati con quelli dei “vecchi” e prendevano il volto di papà e mamma. Iniziava il processo di scoperta d’una identità da parte del teenager”<sup>38</sup>

Ma cos’è esattamente un’icona pop? Una definizione che si avvicina alla realtà potrebbe essere la seguente: Un’icona pop è il volto collettivo di un’intera generazione. Mario Maffi nel libro *La cultura underground* ci consente di poter argomentare questa definizione.

“Fu senza dubbio una grossa svolta. Il processo di “identificazione” aveva raggiunto l’apice, e non più solo per un settore ristretto e parziale, ma in misura generalizzata. La totalità dei teenagers aveva trovato sé stessa in Elvis Presley. La parola di Presley s’inserisce dunque costantemente, tra i due poli del calcolato e dell’istintivo, del rispettabile e del provocante, del contraffatto e del sincero: un ondeggiare continuo che sarà poi uno degli aspetti più comuni del periodo immediatamente successivo all’esaurimento del primo grande e vero rock. Dopo Presley, il processo non sarà più di ricerca d’una propria identità, ma di creazione e definizione d’una propria subcultura. La musica diventerà sempre meno un passatempo e sempre più un modo di comunicare attraverso le immagini una certa maniera di pensare e di porsi davanti alla realtà. Per questo, per questa sua posizione intermedia, per il potere ipnotico, per questa azione di attrazione ed allontanamento, Elvis venne definito il “Rasputin del rock” (Richard Goldstein) “<sup>39</sup>

Questo ondeggiare fluttuante consentiva a Elvis Presley di essere contemporaneamente il ragazzo ribelle e anticonformista per eccellenza e il divo di Hollywood di molte pellicole patinate che sfruttavano la sua immagine. Anche Luther Blissett quasi cinquanta anni dopo, sarà l’autore di numerose provocazioni nel *networking* nonché scrittore di best-seller. Le modalità promozionali e comunicative dell’icona pop Luther Blissett saranno ben diverse rispetto a quelle di Presley. È impensabile una serie di film costruiti attorno alla figura di Blissett, così come fu invece per Presley. Ma sia Presley che Blissett, icone pop, beneficiarono di un’immagine e di un nome fluttuante che consentì loro di essere utilizzati in contesti comunicativi anche molto diversi fra loro, senza per questo incrinare la po-

---

<sup>38</sup> M.Maffi, *La cultura underground*, Odoya editrice, Bologna 2009, p.277,278

<sup>39</sup> M. Maffi, cit., p. 286,87

tenza plagiante e la carica eversiva connessa al loro nome.

L'immagine della vera icona pop, infatti, non può essere ascrivibile ad un solo genere artistico, sia essa la musica oppure il cinema. Elvis Presley era il volto collettivo adatto persino a fare una pubblicità di croccantini: i giovani si sarebbero immedesimati in lui a tal punto da volere un gatto, per comprare i croccantini da lui sponsorizzati. La sua immagine fluttua nel nuovo mondo mediatico che in quei giorni iniziava a nascere. È un volto che può fare sua ogni connotazione, un volto-identificatore con cui veicolare qualsiasi messaggio.

Da ciò scaturisce un nuovo mercato e una nuova merce che sembra non avere peso per lo svolgimento nella cultura letteraria. Almeno fino a Luther Blissett che terrà ben presente questo importante momento della storia della musica popolare, trasformando l'autore letterario in un creatore di "una propria subcultura" fatta di co-individui, artisti inesistenti che spariscono, net-surfing e rat-fucking<sup>40</sup>.

Se Elvis è stata la prima icona pop del mondo della musica, Luther è stato la prima icona pop della letteratura italiana. Così si scopre che Elvis non è meno condiviso di Luther, e che Luther può essere terrorista mediatico e famoso scrittore di best seller grazie all'illustre esempio di Elvis. Solo che Luther Blissett ha qualcosa in più di Elvis. Ha un nome creato a tavolino da quattro scrittori, con l'aiuto di un'artista di culto della subcultura, capace di entrare nell'immaginario collettivo ancora meglio di come fece Elvis Presley con il suo pubblico di giovanissimi.

Elvis Presley usa infatti il suo nome. I Beatles, come la maggior parte delle band dell'epoca, usano i loro nomi di battesimo, John, Paul e George, fatta eccezione per Ringo, al secolo Richard Starkey, il cui soprannome trae origine dall'abitudine di quest'ultimo di portare molti anelli alle dita ( dall'inglese *ring*). Di soprannomi ce ne sono stati e ce ne saranno sempre nelle band musicali. Ma le cose si complicano con l'arrivo di una nuova concezione di band che sempre di più ambisce a diventare vero e proprio "collettivo", cioè un'entità che si impone al di sopra di quella dei singoli membri che la compongono.

---

<sup>40</sup> Mentre il *net surfing* significa letteralmente "fare surf nell'ondeggiare della rete", ovvero fuor di metafora navigare in Internet riuscendo a evitare le numerose insidie e restrizioni, il *rat-fucking* è una parola ideata da Donald Segretti, un dipendente di Richard Nixon all'epoca del caso Watergate, che coniò questo termine per indicare il reclutamento di membri conservatori da infiltrare nei gruppi dell'opposizione e così indebolire la loro efficacia politica. Questo termine è stato rispolverato da Luther Blissett per indicare le sue azioni di sabotaggio mediatico.

Così il nome proprio di band conoscerà a partire dai primi anni Sessanta una stagione di grandi cambiamenti. Proprio in quel momento, infatti, più o meno inconsapevolmente, nasceva quella che presto diventerà l'onomastica *popular*.

## 2.2 Da Paul Revere a Ziggy Stardust

Già negli anni Sessanta si avvertivano i primi segnali della volontà di superare la semplice immagine accomodante di ragazzi ben abbigliati con il loro nome di battesimo che suonano insieme per la gioia dei teenagers. Si cerca un'immagine che lasci il segno, ancora più plagiante, al fine di creare icone pop che riescano a diventare i successori di Elvis. E così si chiede aiuto all'identificatore per eccellenza: il nome proprio.

L'industria discografica inizia ad avere un'attenzione preminente per il nome e a cercarne sempre di più fantasiosi e particolari per le proprie band. L'industria discografica sa di dover vendere un prodotto, il disco rock, ad una fetta di pubblico ben definita, gli adolescenti. Perciò occorre un nome che soddisfi le aspettative e intrighi l'immaginario del giovane, potenziale compratore.

Vediamo ora altri esempi di nomi sia di singoli sia di band, nel tentativo di delineare la "tradizione" di cui Luther Blissett, e poi Wu Ming faranno tesoro.<sup>41</sup>

Un caso interessante è quello di Paul Revere and The Raiders, una band mediamente famosa negli Stati Uniti di America tra il '63 al '71 ancora oggi attiva nel circuito-nostalgia. La particolarità di questa band sta più nel nome che nell'originalità della loro musica. Infatti Paul Revere and The Raiders erano ottimi interpreti di *garage rock*, un genere che da molti è visto come l'antesignano del Punk. Furono inclusi in *Nuggets*, la celeberrima *compilation* curata da Lenny Kaye, che racconta la storia di queste piccole e innovative band, di sovente meteore durate non più dello spazio di un mattino o che, pur avendo avuto grandi riscontri di vendite, hanno influenzato le generazioni successive di musicisti. Ma I Paul Revere and the Raiders non furono innovativi solo per la musica. Lo furono soprattutto per il loro nome. Infatti Paul Revere non era uno pseudonimo ma il nome

---

<sup>41</sup> Wikipedia ha raccolto alcuni dei nomi più famosi delle band e ne ha spiegato le etimologie. Ma oltre a questa piccola e interessante banca dati e al *Dizionario dei nomi Rock* di Alessandro Bolli manca una documentazione sistematica che tenga conto anche di coordinate spaziali e temporali.

di un famoso patriota americano<sup>42</sup>. Questa band, dunque, è la prima ad appropriarsi di un nome altrui per utilizzarlo a scopo promozionale. Il cantante solista effettivamente si chiamava Paul Revere all'anagrafe. Però la scelta di farne il nome della band fu tutt'altro che casuale: infatti tutti i componenti dei Raiders suonavano indossando uniformi della guerra d'indipendenza americana come testimoniano le copertine dei loro dischi dell'epoca e alcune apparizioni televisive.

Così la musica arriva prima della letteratura a rubare un nome-mito per ri-contestualizzarlo in un campo completamente. Questo processo di riadattamento di nomi già noti, in altri contesti comunicativi, credo possa essere efficacemente definito come *re-boot* del nome. Il *re-boot* corrisponde - nel gergo della *graphic novel* e dei prodotti seriali televisivi - al momento in cui la linea editoriale di un fumetto, o di un telefilm, viene modificata per riaccendere l'interesse dei lettori. Questo fa sì che il Batman degli anni Cinquanta non sia quello dei giorni nostri. Queste figure vengono man mano modificate col passare del tempo e l'avvento di nuovi lettori. In qualche caso ci sono superoi che - pur conservando il proprio nome - risultano personaggi quasi del tutto diversi da quelli originali.

Il re-boot o riadattamento del nome sarà una pratica largamente usata anche nei romanzi ucronici, in cui il nome proprio viene svuotato della sua denotazione unica, minando dall'interno il suo potere di identificatore a referente unico. Così Paul Revere, pur indossando ancora gli abiti che usò durante la guerra d'indipendenza, abbandona la sua figura storica di patriota per diventare un cantante di successo.

Infatti la scelta di sfruttare, sovraccaricandolo, *quel già famoso nome proprio* mediante l'uso delle uniformi in stile guerra d'indipendenza americana fa comprendere quanto già nel 1964 si fosse consapevoli di come il semplice pseudonimo o il soprannome fossero cose superate. Si poteva ottenere un qualcosa di più grande riciclando un nome celebre e mettendolo nuovamente sulla bocca di tutti. Il significato di origine e la sua ri-semantizzazione presto si rivelarono come un'utile struttura binaria per rendere ancora più intrigante ed evocativo il nome nella cultura pop.

Questo caso, ancora isolato, rende ottimamente l'idea di quanto le strutture

---

<sup>42</sup> Paul Revere (1735-1818) fu un incisore e patriota americano, famoso per aver immortalato in una celebre incisione a stampa gli avvenimenti d'indipendenza americana e per alcune eroiche azioni di guerra che si rivelarono importanti per l'esito dell'insurrezione americana.

del *marketing* musical-popolare fossero già allora particolarmente complesse. Ormai il nome della band e la band come icona popolare erano due elementi che agivano in stretta collaborazione. Prima delle uniformi della guerra d'indipendenza americana c'erano già stati tentativi di dare un aspetto unitario ai componenti della band. I Beatles, nel 1960, durante il loro periodo ad Amburgo, si erano fatti fare una acconciatura di capelli disegnata appositamente da Astrid Kirchherr, amica di un membro della formazione originale della band, Stu Sutcliffe. E proprio in quei giorni, quando i quattro di Liverpool si chiamavano ancora Quarry Men, furono consigliati da un esperto del settore a cambiare nome, scegliendo un qualcosa che suonasse meno anni '50 e fosse più al passo con i tempi.

“Un promoter venne dalla capitale a vedere i ragazzi e li convinse che cambiare nome avrebbe giovato alla loro causa. Stu, scribacchiando sul suo block suggerì “beetles” – scarafaggi. John, sempre creatore di parole, disse, “Perché non “beatles”?” Il nuovo nome per alcuni spaventosi minuti sembrò destinato a diventare Long John Silver and the Silver Beatles, ma poi si optò per Silver Beatles, che presto si dissolse in “Beatles”.<sup>43</sup>

Questo nome che evoca il genere musicale che suonavano i Beatles degli esordi, il Mersey-beat, è ancora puramente denotativo e legato a stilemi come l'uso del plurale, l'articolo di fronte al nome della band, che erano tipici del periodo. Nessuno nei primissimi anni Sessanta si avventurava per vie più sperimentali. A metà degli anni Sessanta, invece, con i Paul Revere and the Raiders vi furono altri casi che segnarono una piccola svolta per il nome proprio nel contesto del *music business*. Un esempio interessante, che dimostra la volontà di alcune band di presentarsi al pubblico in un modo provocatorio e inedito, fu quello dei Monks, militari USA di stanza in Germania con la passione per la musica. I Monks usavano esibirsi con il cranio rasato e indossando sai neri proprio come monaci (monks).

Una scelta coraggiosa ma controproducente a livello d'immagine perché troppo avanti con i tempi. A questo va aggiunto che il leader della band introduceva la loro musica ostica con il minaccioso annuncio “Questi non sono né i Beatles né i Rolling Stones”. Dopo due anni di attività e di insuccessi la band si scio-

---

<sup>43</sup> M. James., *The Beatles – La storia dei Fab Four*, Gold Collector Series Entertainment Magazine, p.10,11. Long John Silver era un personaggio di *L'Isola del Tesoro* di Robert Louis Stevenson. Interessante notare come inizialmente i componenti dei Quarry Men volessero rifarsi alla tradizione letteraria per il loro nuovo nome.

glie lasciando ai posteri un album di culto e soprattutto un'esperienza musicale e artistica che sarà valutata adeguatamente dagli storici del rock.

Già in questi esordi si delineano quattro strade che spesso si incroceranno nella nominazione di collettivi musicali e di cui è giusto fare qui sotto una piccola ricapitolazione.

- 1) Bill Haley and The Comets: **nome proprio del solista + nome della band**, testimone di un'epoca in cui entrambi questi nomi non nascevano avendo a monte una logica commerciale o una strategia comunicativa.
- 2) The Beatles: **nome plurale con presenza di articolo davanti al nome**. A partire dai primi anni sessanta il nome proprio del solista viene tolto dalla maggior parte dei nomi di band. Questa innovazione nel nome di band dimostra come le gerarchie, almeno dal punto di vista onomastico, si stiano assottigliando fra i vari componenti del gruppo. Si inizia, inoltre, a sviluppare un'immagine ben definita della band, sfruttando l'importante precedente di Elvis Presley, la prima *stage identity* della storia della musica.
- 3) Paul Revere and the Raiders: **nome proprio del solista + nome della band**. Nonostante la struttura rimandi alla generazione dei nomi di band degli anni cinquanta, si attuano cambiamenti importanti nella struttura comunicativa. Adesso il nome di band è un'attante della comunicazione e non solo un mero modo per riconoscere una band dall'altra. Il nome Paul Revere, originariamente un patriota americano, viene sfruttato nel contesto musicale: la band esegue i suoi brani indossando uniformi della guerra civile americana. Si tratta della prima risemantizzazione della storia del rock.
- 4) The Monks: **nome plurale con presenza di articolo davanti al nome**. Un nome che interessa da vicino la nostra ricerca perché l'*appeal* della band fortemente unitario (tutti i quattro musicisti nelle loro performance indossano abiti da monaco e proprio come i monaci hanno la tonsura) comincia a far emergere un nuovo concetto di band che predilige lo sviluppo di un'identità collettiva in cui tutti i membri sono parimenti coinvolti

nell'immagine dell'band fino a diventare un'individualità composta da più persone.

In seguito la formula nome proprio del solista + nome della band diventerà ben presto desueta. Alla metà degli anni Sessanta, mentre i Monks suonano in Germania per un ristretto numero di pubblico, in America scoppia la rivoluzione psichedelica. Così d'improvviso i musicisti popular e gli scrittori si uniscono in un unico *happening*: *La summer of love*. Ma che cos'è esattamente la psichedelia? Cesare Rizzi, uno dei più grandi esperti del genere, la descrive così:

“Psichedelia” è termine di radice greca: “psyché deléin”, “mostrare la coscienza”, svelare l'anima. È il sogno o meglio la febbre, l'ossessione che scuote il rock a cominciare dagli anni '60, quando la pianta cresciuta dal seme di Elvis e di Chuck Berry è diventata grande, frondosa, e punta a toccare il cielo. Fino ai Beatles, a Dylan, ai Byrds, nessuno aveva mai pensato di eccedere la sfera del corpo, di andare oltre il ballo e lo stimolo fisico. Ma alla metà dei '60 il mondo della musica è inquieto ed esaltato. Con i suoi testi di canzoni o poesie Bob Dylan spiana la strada parlando una misteriosa lingua con immagini e visioni rubate alla beat generation; di lì a tradurre in musica quelle suggestioni il passo è breve, grazie anche alla diffusione che le droghe cominciano ad avere nella scena rock (...) e in quella stagione di frontiera alcuni giovani avventurosi si spingono oltre fino a provarne gli effetti. Fra i più intraprendenti, Jerry Garcia e i suoi compagni dei Warlocks, poi Grateful Dead, che si costruiscono una fama con una serie di esibizioni sotto l'effetto degli allucinogeni. Lo scrittore Ken Kesey (quello di Qualcuno volò sul nido del cuculo) li arruola nella sua banda di provocatori anarchici, i Merry Pranksters, e li usa come house band per stravaganti sballi collettivi organizzati nella sua fattoria sulle colline di La Honda, nei dintorni di San Francisco. I suoi raduni, tutti sotto l'effetto dell'LSD, di chiamano “Acid Tests” e diventano leggenda, e presto scendono in città. L'8 gennaio 1966 ne viene organizzato uno al Fillmore Auditorium di San Francisco, con la partecipazione di 2400 persone. Nulla ci è rimasto della colonna sonora dell'evento, ma più dei risultati conta lo sforzo: mettere in musica “l'espansione della coscienza” predicata da Allen Ginsberg, disegnare con i suoni l'homo novus idealizzato dal professor Timothy Leary con il suo celebre bando di arruolamento psichedelico: “Turn on, Tune in,



Drop Out” (“accenditi, sintonizzati, esci dagli schemi”).”<sup>44</sup>

E questo “uscire dagli schemi” si può rilevare nella nominazione delle band che tendono sempre di più a diventare dei collettivi piuttosto che essere solo musicisti che suonano insieme

Ai classici nomi plurali si affiancano allora nomi al singolare che sottolineano come il complesso sia un tutto che va oltre le parti del suo insieme. Da quel momento in poi ci saranno varie correnti onomastiche che si affermeranno a seconda delle mode, ed ognuno potrà confrontarsi con esse dando il suo personale contributo, seguendo i dettami della moda del momento o volutamente infrangendoli. Persino avere nomi spiazzanti e anticommerciali può essere positivo per entrare nell’immaginario del potenziale consumatore.

Sarebbero molti i nomi degni di nota da menzionare. All’epoca c’erano band dai nomi improbabili come “Ultimate Spinach” o “Chocolate Watchband” che volevano spiccatamente sfruttare il momento d’oro della psichedelia attraverso nomi che richiamavano l’immaginario *hippy*. Una di queste merita una menzione d’onore perché ci fa comprendere come la nominazione di una band si evolvesse sempre di più: Sono i “Lothar and the Hand People” letteralmente “Lothar e gli uomini della Mano”. Uno dei membri della band, Richard Wallis, racconta come questo nome sia nato da un sogno in cui un popolo (The hand people) veniva salvato da un eroe chiamato Lothar. In seguito il nome Lothar sarà dato ad uno strumento che contraddistingue il suono di questa band, il theremin<sup>45</sup>, strumento particolarmente insolito per la musica pop.

Che nel nome della band non appaia più il nome del cantante solista ma uno strumento aereo e sfuggente come il theremin fa comprendere quanto i tempi fossero cambiati. Questo accadeva nel 1968, solo pochi anni dopo la *British Invasion*<sup>46</sup> e il boom dei Beatles. Così per la prima volta il nome entrava in un ambito fictionale tanto che persino degli oggetti inanimati come gli strumenti musicali rivendicavano il loro posto in una nominazione prima riservata solo a chi gli strumenti li suonava, ovvero i musicisti.

---

<sup>44</sup> C. Rizzi, *Psichedelia*, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 2001, p. 5.

<sup>45</sup> Il theremin è il più antico strumento musicale elettronico conosciuto, inventato nel 1919 da Leon Théremin.

<sup>46</sup> Con il termine “British invasion” si definisce quel momento storico (stiamo parlando dei primi anni sessanta) in cui molti artisti inglesi ottennero un’improvvisa e considerevole notorietà negli Stati Uniti d’America. La data con cui i musicologi fanno iniziare questo periodo musicale è il 9 Febbraio 1964, il giorno in cui I Beatles si esibirono all’Ed Sullivan Show.

Questo ci consente di capire come, con l'avvento dei primissimi congegni elettronici nella musica popolare, i musicisti si sentissero in parte messi in discussione e, accanto a loro, come musicisti veri e propri, ci fossero strumenti musicali in grado di superare l'essere umano nella perfettibilità di esecuzione. Se il *theremin* era uno strumento pur sempre azionato dalla mano umana, con l'avvento delle batterie elettroniche a metà degli anni Settanta, si poteva, programmando una base prestabilita, avere uno strumento che non commetteva errori. Un musicista meccanico che faceva parte a pieno titolo della band. Nel 1979 una band di Liverpool si chiamerà Echo and the Bunnymen. Echo era il nome della *drum machine*<sup>47</sup> della band. Nel 1980 i Sisters of Mercy, originariamente un duo, scriveranno nelle *liner notes* del loro primo singolo che a suonare le parti di batterie era stato Doktor Avalanche, una drum machine. E così faranno per tutto il resto della loro carriera.

Il soprannome non basta più: occorre qualcosa di più articolato che vada a relazionarsi, in una serrata dialettica, con il nome della band. I prodromi di questo grande cambiamento si riscontrano nel genere della opera rock, dove i musicisti si trovavano a cantare di personaggi che possedevano il loro nome proprio per l'intera durata di un disco. Infatti l'opera rock raccontava la storia di un personaggio attraverso una collezione di canzoni. È una questione molto dibattuta quale sia la prima band ad aver inciso un'opera rock. Molti fanno iniziare tutto nel 1968 con *S.F. Sorrow* dei Pretty Things, a cui seguiranno l'anno dopo *Tommy* degli Who e *Arthur* dei Kinks. In queste opere rock i musicisti si limitavano a scrivere canzoni che parlavano del personaggio, del suo percorso esistenziale, spesso soffermandosi sulla fase adolescenziale e le difficoltà incontrate per crescere e diventare uomini.

Non c'erano, certamente, problemi di attribuzione né ambiguità nel distinguere l'autore dal personaggio dell'opera. Da una parte stava la band, che cantava di un Arthur o di un Tommy, dall'altra stava il personaggio Arthur o Tommy, veri e propri tentativi di incarnare i disagi di un'intera generazione che si sentiva dentro ad una "Teenage Wasteland". Per quanto concerne la scelta nominale di questi personaggi fittizi ci troviamo ancora di fronte a primi tentativi piuttosto ingenui: se S.F. Sorrow è un *nomen omen* ("Sorrow" in inglese significa dolore, quello che il protagonista esperirà per tutta la sua vita.) Arthur o Tommy sono solo nomi

---

<sup>47</sup> Con il termine *drum-machine* si indica uno strumento musicale elettronico progettato per eseguire ritmi imitando il suono di tamburi e strumenti a percussione.

qualunque con cui il teenager può immedesimarsi.

Ma ben presto tutto si complica perché il personaggio esce dalla storia narrata ed entra in una dialettica ambigua con lo stesso cantante o con la stessa band, fino a diventare indistinguibile dai musicisti veri e propri. Quei personaggi diventano degli alter ego scenici della band.

Questa problematica che tanto peso avrà per il destino del co-individuo Luther Blissett è ben incarnata da due casi: il David Bowie del concept album<sup>48</sup> *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* e la band americana dei Kiss. Queste due esperienze coeve (si parla del biennio 1972-73, anche se i Kiss, a differenza di Bowie, porteranno i loro alter ego sul palco lungo la loro carriera) sono la perfetta rappresentazione di quello che fu il glam rock, genere musicale che aveva nell'eccesso e nel travestitismo i *must* a cui ogni *glam rocker* non poteva venire meno. Il travestitismo à la Oscar Wilde e la sua *grandeur* decadentista avevano trovato terreno fertile nella gioventù inglese dei primi anni Settanta.

Uno degli artisti più famosi dell'epoca, si era chiamato non a caso Gary Glitter (Ingl.luccichio). Infatti i cantanti si truccavano e andavano sul palco abbigliati con *paillettes* e lustrini. Questi travestimenti scenici il più delle volte non erano fine a sé stessi. Come nel caso di David Bowie che sul palco si trasformava in Ziggy Stardust, un alieno venuto dallo spazio per salvare il mondo.

David Bowie, nonostante all'epoca avesse solo venticinque anni, era stato protagonista di numerose incarnazioni: prima leader di una band R'n'B, poi cantante psichedelico dai toni non troppo lisergici<sup>49</sup>, infine cantautore post-psichedelico che strizzava l'occhio alla canzone d'autore, in particolare quella dei cantautori francesi. Ma pur avendo avuto fino ad allora un buon successo di nicchia non era ancora arrivata la vera consacrazione. Così, per l'ennesima volta nel giro di pochi anni, ci fu un cambio di rotta nell'approccio stilistico, e David Bowie diventò Ziggy Stardust. Il nome proprio Ziggy Stardust è composto da due di-

---

<sup>48</sup> Un concept album è un album discografico in cui tutte le canzoni ruotano attorno a un unico tema o sviluppano complessivamente una storia.

<sup>49</sup> Di queste registrazioni pre-1969 sono stati commercializzati due dischi che documentano esaurientemente gli anni di formazione dell'artista: per il periodo r'n'b la raccolta più esauritiva è "Early on: 1964-1966" mentre per il periodo vaudeville-psichedelico è consigliata "The Deram Anthology: 1967-1970". Queste due uscite discografiche ci sono utili anche per il nostro studio onomastico. Infatti in "Early On", insieme ai primissimi brani firmati dal giovanissimo Bowie, sono incluse tre covers, di cui una, "Louie, Louie Go Home", è proprio una canzone di Paul Revere and The Raiders. Ciò dimostra come Bowie - che all'epoca si chiamava ancora David Jones - sarà influenzato dalla trovata geniale della band americana quando, più avanti nella sua carriera, sarà alle prese con la creazione del suo mito pop.

versi spunti che lo fanno apparire il nome perfetto per l'icona pop del 1972. Il nome di battesimo, Ziggy, deriva dalla passione di Bowie per la Z. Una passione che all'epoca doveva davvero essere forte in quanto, nel 1971, aveva chiamato suo figlio Zowie, dalla fusione fra il suo cognome d'arte ( il vero nome di David Bowie è David Robert Hayward Stenton Jones) e l'iniziale Z. Però questa scelta del nome di battesimo del figlio<sup>50</sup>, ci è utile per scoprire la vera anima del nome Ziggy. Come l'uso della Z, è anch'esso sicuramente originato dalla volontà di catturare l'attenzione, cosa che ha sempre distinto Bowie da molti altri artisti che si accontentavano di fare musica. Il suffisso “-Iggy”, infatti, ha una duplice valenza che ci mostra come questo nome sia stato creato a tavolino, come una sorta di superamento degli “Arthur” e dei “Tommy” di poc'anzi. Innanzitutto un Iggy esisteva davvero nel panorama musicale di quei tempi: era Iggy Pop, il leader degli Stooges, *garage rockers* antesignani del Punk. Ecco cosa dice dei primi tre album degli Stooges Monica Kendrick, riuscendo a coglierne l'aura leggendaria che li circonda:

“Tutti e tre gli album degli Stooges sono dei classici, con abbastanza fascino da far accelerare il battito dei cuori più indomiti sino a far venire un colpo. Il primo album rappresenta la curva ascendente, in cui un gruppo giovane lascia che siano le influenze esterne a riempire i vuoti dell'im maturità – di qui la ragge-lante eccentricità europea di John Cale e Nico, che guatano nell'ombra come Gomez e Morticia Addams. Il terzo album rappresenta la parabola discendente, durante la quale, inspiegabilmente, un gruppo così potente permette a influenze esterne di frenare la sua energia – di qui la produzione timida ed effeminata di David Bowie, che Iggy ha finalmente corretto in un remix del 1998”<sup>51</sup>

Proprio come dice il critico americano Kendrick, David Bowie era amico di Iggy Pop, e nel 1972, produsse il terzo lavoro degli Stooges, *Raw Power*. Il soprannome Iggy derivava dal fatto che durante i primi anni Sessanta, da giovanissimo, il cantante americano aveva militato nel complesso degli Iguanas, (le iguane). Il soprannome gli resterà addosso per tutta la carriera che lo vedrà diventare una icona indiscussa del panorama rock alternativo. Il morfema Iggy, quindi, sembra omaggiare l'amico con cui David Bowie collaborò proprio nel 1972,

---

<sup>50</sup> Nel 1989 il figlio di David Bowie, chiamato dall'artista Zowie Jones, decise di cambiare il suo nome in Duncan Jones, con il beneplacito del padre.

<sup>51</sup> M. Kendrick, Un disastro di certo non accidentale: The Complete Fun House Sessions, in Aa Vv, Rock, Pop, Jazz & Altro, a cura di Nick Hornby, Guanda, Parma 2001, p.91 . L'articolo era originariamente apparso sul Chicago Reader del 14 Luglio 2000.

l'anno di Ziggy Stardust. A questo bisogna aggiungere, però, che all'epoca era in voga in Gran Bretagna una modella di nome Twiggy Lawson, conosciuta semplicemente come Twiggy (legnetto) soprannome che le fu dato per la sua corporatura esile. Alla fine degli anni Sessanta Twiggy fu per l'Inghilterra quello che fu Brigitte Bardot per la Francia: una vera e propria icona, paradigma di bellezza di un'intera generazione. Nel 1973, nella parte finale dell'era Ziggy Stardust, Bowie pubblicherà un disco di cover dal titolo *Pin Ups*, in cui è ritratto proprio insieme a Twiggy.

L'appoggiarsi dell'icona Twiggy sulla spalla di Ziggy Stardust-David Bowie ha un valore epocale. Ziggy Stardust e l'icona *popular* Twiggy stanno uno al fianco dell'altra. I volti sono delineati come se Twiggy e Ziggy fossero maschere che tutti potevano indossare, paradigmi di bellezza e di carisma.

Il cognome Stardust dà l'ultimo tocco a questo nome stratificato e complesso. Ed anche stavolta ci troviamo ad un bivio: Bowie in numerose interviste ha affermato che fu un omaggio a un artista di quel periodo molto amato dal cantante inglese: Legendary Stardust Cowboy. Da qui Stardust ("polvere di stelle"). Che Bowie fosse effettivamente un fan di Legendary Stardust Cowboy lo dimostrerà anche nel 2002, quando nell'album *Heathen*, inciderà una cover di *I took a trip on a Gemini spaceship*.

Se questo è un lato del cognome Stardust, non si può omettere il fatto che, come ho detto in precedenza, l'artista solista più in voga nel biennio 1972-73 fosse Gary Glitter<sup>52</sup>. Questa influenza onomastica si trova addirittura in un altro nome coniato all'epoca da Faroukh Bulsara non ancora Freddie Mercury, il leader dei Queen; infatti quest'ultimo pubblicherà nel 1972 un singolo a nome Larry Lurex, in cui Larry si richiama a Gary per assonanza mentre Lurex è una stoffa luccicante che lo stesso Freddie Mercury era solito indossare nelle prime performance dal vivo dei Queen. Il termine Lurex ha la sua radice nel vocabolo inglese Lure che in senso figurato vuol dire "miraggio" ma anche "lusinga", "allettamento". A ciò va aggiunto anche che dietro a Lurex c'è anche il vocabolo lurid che è presente in una frase figurata, *to throw a lurid light on something*, cioè gettare una luce sinistra su qualcuno, in cui si nota un chiaro richiamo alla luce. Luci sinistre e polvere di stelle sono i motivi trainanti della prima stagione della nomina di

---

<sup>52</sup> Glitter in inglese significa "luccichio" e la polvere di stelle di Ziggy Stardust è un chiaro omaggio ad uno degli artisti più in voga del periodo, che, a detta di molti critici, fu il padrino del Glam Rock.

icona pop. L'uso del soprannome muore per lasciare spazio ad una creazione letteraria stratificata consapevolissima. Se Elvis Presley avesse partecipato al Sullivan Show nel 1972 non avrebbe più potuto basare il suo successo solo sulle mosse allusive e la sua bravura di cantante: avrebbe dovuto cambiare nome.

A rafforzare il nome proprio Ziggy Stardust verrà in soccorso il *plot* del *concept album* omonimo. I vari Gary Glitter e Larry Lurex sono ormai oggetti dimenticati, che solo gli appassionati conoscono e lasciano in qualche angolo delle loro collezioni. La particolarità di Ziggy è di essere il personaggio di una vera e propria storia la cui incarnazione è David Bowie, icona pop e alieno venuto dallo spazio, prodotto di consumo e alfiere della nominazione pop nell'anno 1972 d.c. Ma ecco la storia di Ziggy raccontata dallo stesso David Bowie durante un colloquio con un intervistatore d'eccezione: William S. Burroughs :

“[Ziggy Stardust] è ambientato a cinque anni dalla fine del mondo. È stata data la notizia che il mondo è destinato a finire a causa della mancanza di risorse naturali. Ziggy si trova in una situazione nella quale i ragazzi hanno libero accesso a quel che credono di volere. Gli adulti hanno completamente perso il contatto con la realtà e i ragazzi, abbandonati a loro stessi, sono liberi di saccheggiare qualsiasi cosa. Ziggy era in un gruppo rock e i ragazzi non vogliono più ascoltare musica rock. Non c'è più elettricità, non si può suonare. Il consigliere personale di Ziggy gli suggerisce di cantare canzoni scritte usando le notizie del giorno. Ziggy lo fa ed ecco che arriva questa notizia tremenda (La fine del mondo n.d.r) [...] La fine giungerà con l'arrivo degli “Infiniti” [...] Ziggy riceve in sogno dagli “Infiniti” il suggerimento di scrivere una canzone sull'arrivo di una creatura delle stelle, così scrive Starman, che rappresenta la prima notizia positiva che la gente senta da tempo. Anche per questo, tutti si aggrappano immediatamente a questa speranza. Gli extraterrestri di cui parla nella canzone sono gli “Infiniti”, e si muovono attraverso buchi neri; Ziggy ha descritto questo incredibile extraterrestre, destinato a discendere sulla terra per salvarla. Gli “Infiniti” atterrano da qualche parte nel “Greenwich Villane!, ma non sono interessati alla Terra e non possono esserci d'aiuto in alcun modo. Sono capitati per caso nel nostro mondo viaggiando in un buco nero; la loro vita trascorre interamente saltando da universo a universo. [...] A questo punto anche Ziggy comincia a crederci, e pensa di essere un profeta al servizio degli extraterrestri che devono arrivare. Raggiunge vette spirituali incredibilmente elevate, ed è mantenuto in vita dai suoi discepoli. Quando gli “Infiniti” arrivano, si servono di pezzi di Ziggy per diventare reali, perché nel loro stato o-

riginario sono fatti di anti-materia e non possono esistere nella nostra dimensione. Così lo fanno a pezzi sul palco mentre canta “Rock’n’Roll Suicide”. Non appena Ziggy muore sul palco, gli “Infiniti” si appropriano dei suoi elementi e si rendono visibili. È una visione fantastica e fantascientifica del mondo moderno”<sup>53</sup>

Notare che il plot ha un accento fortemente fantascientifico. E che il più delle volte, per semplificare le cose, Bowie ha parlato di Ziggy come di uno Starman, cioè un alieno. Questa informazione è da tenere presente quando parleremo di *V for Vendetta* e i supereroi sempre più umani dei primi anni ottanta inglesi.<sup>54</sup>

Il progetto Ziggy Stardust durerà per circa un anno. Il 3 Luglio 1973 David Bowie deciderà di porgli fine. Il glam rock ormai era una moda che stava volgendo al termine e, il cantante inglese rischiava di essere intrappolato da quella stage identity, che pure l’aveva reso popolare. Così d’improvviso, durante il concerto, prima di suonare l’ultima canzone, si congedò dal progetto Ziggy Stardust con questa famosa frase:

"Grazie a tutti....questo è stato uno dei più grandi tour della nostra vita. Vorrei ringraziare la band...vorrei ringraziare tutto lo staff...vorrei ringraziare i tecnici delle luci...di tutti gli spettacoli di questo tour, questo spettacolo sarà quello che rimarrà dentro di noi maggiormente (applausi dal pubblico) perché non solo è...perché non solo è l’ultimo spettacolo del tour, ma è in assoluto l’ultimo spettacolo che faremo insieme. Grazie a tutti voi."

L’ultima canzone che suonò durante quella sera fu “Rock’n’roll Suicide”. Ziggy Stardust chiuse così la sua breve vita di identità da palcoscenico: con un suicidio da Rock’n’roll.

Ziggy Stardust fu l’antesignano di una tendenza che oggi è sempre all’ordine del giorno: il desiderio di diventare altro da quello che si è, e, in special modo, arrivare ad essere celebri, ottenendo un io virtuale. Ziggy Stardust ebbe

---

<sup>53</sup> Burroughs, William S., *Rock’n’Roll Virus*, Coniglio Editore, Roma 2008, p. 92-94. Traduzione italiana di Matteo Boscarol.

<sup>54</sup> Gli spettatori, sottoscrivendo il patto con l’autore-cantante, accettavano Ziggy Stardust come assolutamente vero, perché volevano essere Ziggy Stardust. Così, ai giorni nostri, le persone si completano nel metaverso usando pezzi di personaggi della fantasia, arrivando a creare uno “Ziggy Stardust personale”, cioè una loro rappresentazione nel mondo virtuale che finisce per diventare un vero e proprio ingombrante alter ego fittizio, complementare alla persona vera. Per questo si può affermare che la stage identity è l’antesignano degli avatars che negli ultimi anni hanno invaso il web. Per questo si può affermare che la stage identity è l’antesignano degli avatar che nasceranno nei primi anni Duemila nel web.

grande successo di pubblico proprio grazie a questa intuizione di David Bowie

In quella notte la nominazione rock aveva conquistato un nuovo vertice espressivo: il nome e tutta la costruzione scenica e fictionale fondata su di esso, erano diventati così potenti da doversene sbarazzare, se non si voleva rimanere racchiusi nell'identità da palcoscenico. Non si trattava più di pseudonimi come durante i primi giorni del rock, ma di un vero e proprio alter ego che rischiava di minacciare la persona "vera" che lo aveva inventato. David Bowie e Ziggy Stardust erano, usando volutamente in modo improprio un termine caro ai Luther Blissett, un condividuo composto da una persona in carne ed ossa che continuerà a fare concerti (David Bowie) e da un'identità fictionale di nome Ziggy Stardust, un alieno venuto dallo spazio per salvare il mondo, che in quella notte del 1973 si ritirerà dal mondo della musica.

Erano passati solo quindici anni da Elvis. L'icona pop aveva espanso a dismisura il suo potere plagiante inglobando in sé la finzione scenica e il *plot* dei *concept album* diventando un'identità da palcoscenico. Adesso essere cantanti non bastava più. Essere però allo stesso tempo Ziggy e David aveva i suoi rischi. La potenza dell'identificatore Ziggy Stardust rischiava di ancorare l'inquieto David Bowie a una moda musicale che ormai era già in declino.

Anche Luther Blissett avrebbe fatto più tardi un suicidio rituale come Ziggy Stardust. Quando l'identità alternativa creata a tavolino diventa obsoleta l'unica cosa da fare sembra proprio quella di ucciderla. Ciò fa comprendere come questo aspetto della nominazione richieda di essere approfondito. Di uno pseudonimo infatti basta disfarsi. Ma evidentemente quello dello *stage name* è qualcosa di più complesso che un mero pseudonimo.

Il caso di Ziggy Stardust, fra l'altro, non fu isolato. Il succitato Gary Glitter prima di acquisire questa identità aveva avuto vari altri nomi, di cui il più famoso era quello di Paul Raven. Raven in inglese significa "corvo", un nome che rappresentava il lato oscuro ed introspettivo di quello che sarà Gary Glitter. Anche stavolta l'artista sceglierà di dare la morte al suo ingombrante alter ego: così il feretro di Paul Raven sarà fatto affondare nel Tamigi da Gary Glitter in persona, alla presenza dei media. Inutile dire che Gary Glitter si era limitato a mettere dentro al feretro i dischi e le foto che lo ritraevano quando era Paul Raven.

Il rock finisce per diventare sempre più una cerimonia in cui i musicisti



sono officianti di un culto laico e gli ascoltatori non possono accettare di vivere il suo rito soltanto da spettatori; vogliono prenderne parte attivamente. Questo si nota bene nel caso dei Kiss, complesso americano di hard-rock che debutterà nel 1973 con *Destroyer*. I loro volti sono dipinti di cerone bianco e nero e assumono quattro identità fictionalì che a differenza di Ziggy Stardust non hanno un robusto plot a cui attingere.



Le maschere delle *stage identity* della band Kiss.

È degno di nota il fatto che i Kiss decidono di togliere il trucco dai loro volti troppo tardi e rimangono imprigionati in queste maschere.<sup>55</sup> I fan per emularli decidono di truccarsi anche loro come il gruppo. Nel Dicembre 1997, i Kiss, arrivati in Italia per un concerto al Rolling Stone di Milano, misero a disposizione dei fans alcuni truccatori professionisti cosicché a tutti potesse essere garantita la maschera del loro membro della band preferito. Così come il volto di Luther Blissett in cui tutti potevano riconoscersi come se fosse il proprio volto, anche quelle quattro maschere erano un segno di appartenenza. Nonostante si trattasse solo di maschere, questo procedimento di immedesimazione collettiva giocherà un ruolo importante per preparare quello che sarà il co-individuo per antomasia della letteratura italiana di fine secolo.

Il caso dei Kiss certo non riguarda strettamente la nominazione e il concetto di icona pop. Questa identità da palcoscenico che diviene collettiva nel momento in cui i fan si truccano come i loro beniamini, ci suggerisce come l'individuo fosse già a partire dagli anni Settanta affascinato dalle possibilità di abbracciare una co-identità. Se all'epoca tutto finiva con un concerto rock, oggi nei social networks assistiamo a "identità da palcoscenico" collettive che sembra-

<sup>55</sup> Nel 1982 i Kiss decideranno di togliere le maschere in favore di un look meno glam che si confacesse in modo migliore al nuovo trend dell'hair metal. Nel 1989, però, avendo perso in visibilità, a causa di una scelta troppo legata alla moda del momento, i Kiss torneranno ad indossare le loro maschere. Ormai erano rimasti prigionieri delle loro stage identity, tanto da non poterne fare a meno, se non per un limitato periodo.

no avere proprio in Ziggy Stardust e simili gli antesignani più credibili.

Dopo Bowie e il glam tutti giovani avrebbero voluto dipingersi il volto, come se assomigliare all'icona pop del momento fosse una condizione di esistenza basilare per connettere l'individuo alle nuove correnti sociali. I tratti somatici del volto del teenager, così, si perdevano nell'omogeneo di una maschera uguale per tutti, segno di appartenenza ad una collettività generazionale.

Questo fu il primo passo per distruggere la barriera identitaria: mascherare il proprio volto per mostrare il proprio vero volto, partecipando come ad una pratica tribale dei giorni nostri. Una pratica, quella di dipingersi il volto, che era stata, fra l'altro, ripresa dai futuristi russi. :

“Alla delirante città delle lampade ad arco, alle strade chiazzate di corpi, alla stretta sequela di case, abbiamo portato il volto dipinto; il via è stato dato e la pista attende i corridori. [...] Il nostro dipingerci il volto non è una trovata insensata né un revival, è indissolubilmente legato al nostro mestiere. [...] Una vita rinnovata esige un nuovo senso sociale e un nuovo apostolato. Il nostro viso dipinto è il primo linguaggio che è riuscito a trovare verità sconosciute. [...] Abbiamo legato l'arte alla vita. Troppo a lungo i maestri sono rimasti isolati. Noi abbiamo chiamato a voce alta la vita e la vita ha invaso l'arte. È tempo ora che l'arte invada la vita. La pittura del volto è l'inizio di questa irruzione. Per questo abbiamo il cuore in tumulto. Noi non teniamo esclusivamente all'estetica. L'arte non è soltanto un monarca, scrive anche sul giornale e decora. Noi apprezziamo sia la notizia che il carattere tipografico. La sintesi della decorazione e della illustrazione costituisce la base del nostro modo di dipingerci. Noi abbelliamo la vita e predichiamo, perciò ci dipingiamo. Dipingersi, ecco i nuovi valori popolari del nostro tempo. [...] Ci dipingiamo perché il viso lavato ci ripugna, perché vogliamo divulgare l'ignoto; noi ricostruiamo la vita e portiamo sulle vette dell'esistenza umana un'anima moltiplicata.”<sup>56</sup>

Il volto dipinto è un altro volto; lo si potrebbe definire un identificatore iconico. Ad esso, per evoluzione, seguirà la nascita del nuovo nome: il Bowismo, portò i giovani a volere creare il loro Ziggy Stardust personale facendolo diventare parte di sé e portandolo nella vita di tutti i giorni. Simon Frith in un articolo del 1981 intitolato *l'arte della posa*, delinea bene quello che fu il Bowismo e quanto

---

<sup>56</sup> M. Beerbohm, *Elogio dei cosmetici*, Novecento, Palermo 1985, p. 87-89. Max Beerbohm è

peso ebbe nei futuri *trend* generazionali:

“[...] quando giunsi a Coventry per la prima volta, nel 1972, li incontravo regolarmente alla fermata dell'autobus: i ragazzi dai capelli verdi, i fanatici di Bowie, che adeguavano il proprio stile alle copertine dei dischi. C'era un gruppo di Bowie boys in ogni città di provincia e io li consideravo i più bravi fra tutti gli esponenti dei culti giovanili; tutto ciò che facevano era ispirato al loro atteggiarsi in posa, e ogni posa giovanile successiva è loro debitrice, in qualche modo.

Gli appassionati del pop britannico hanno sempre amato abbigliarsi come i divi, ma i Bowie boys non si limitavano ad acconciarsi per le loro notti fuori. Il Bowismo è stato un modo di vivere – lo stile come significato – e nessun altro idolo ha avuto un influsso tanto profondo sui propri fan quanto David Bowie. Il suo esempio di autonomia creativa è stato serio e faceto – l'immagine come arte, l'arte come immagine, e i suoi gusti, i se stesso che creava, erano ineccepibilmente periferici: conosceva la letteratura romantica ed era ossessivamente, narcisisticamente sfuggente; Bowie non era sexy come la maggior parte degli idoli pop. La sua voce e il suo corpo erano oggetti estetici, non sensuali; esprimeva sogni concepiti in camere da letto con la divisette, i sogni dei ragazzi con pretese artistiche; vi erano poche ragazze tra i fan di Bowie. Bowie rappresentava la cultura giovanile non come edonismo collettivo ma come grazia individuale che denunciava chiunque altro in quanto ottuso”<sup>57</sup>

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, sarà fondamentale per i giovani avere un nome che dimostrasse l'ampliamento del proprio “se stesso” connesso all'icona pop, un alter ego che butta giù i confini identitari del singolo per entrare in pieno contatto con il movimento giovanile, cogliendo in sé questa moltitudine fluttuante nell'immagine totale dell'icona pop. Così questa immagine collettiva si pertinentizza nell'adozione di un nuovo nome proprio da usare come controcanto di quello anagrafico, il contronome.

A ciò va aggiunto, inoltre, che sempre Simon Frith definirà Gary Glitter “l'idolo assoluto degli studenti” dei campus universitari, gli stessi studenti che poi furono i protagonisti del movimento giovanile –nonché stagione musicale- del punk, prima, e del post-punk poi, il momento in cui nascerà dalla stage identity quello che Saviano chiama contronome. Così ebbe inizio un lungo processo di cui

---

<sup>57</sup> S. Frith., cit., p. 201

ancora oggi si vedono i frutti persino su Facebook.<sup>58</sup>

### 2.3 I Residents e l'icona pop come anonimato

Un'altra esperienza che la musica rock lascia al Luther Blissett Project è quello dei Residents, come scrive Luca Muchetti in *Storytelling*:

“Il rock, più in generale, trova alcuni rari esempi di pratiche anti-divistiche sposate dal collettivo Blissett e, per certi versi in maniera ancora più marcata, nel “periodo Wu Ming”. È opportuno ricordare i Residents, band nata a San Francisco all'inizio degli anni '70 dall'idea di due emigrati della Louisiana: “Tychobrahe Samuelsson”, musicologo stabilitosi in un piccolo borgo presso San Francisco e studioso del kitsch e dei rumori quotidiani, e “Vanadium Zukofsky”<sup>59</sup>, autodidatta e polistrumentista. Col tempo i loro veri nomi vennero resi noti, ma per lungo tempo l'identità dei due artisti rimase misteriosa. Rare erano le loro esibizioni su un palco, condotte in ogni caso solo con abiti di scena e maschere a forma di giganteschi bulbi oculari a coprire i visi dei due artisti come garanzie di anonimato. Portatori di un nuovo verbo di reazione alla musica da hit-parade, similmente all'attacco alla cultura mainstream di Luther Blissett, anche i Residents si rifanno a pratiche di iconoclastia dell'artista. Come Luther cita Harry Kipper, i Residents citavano un altro fantomatico ispiratore, il guru tedesco Nicolas Senada, secondo il quale la parte più importante del cervello umano sarebbe stata atrofizzata dal consumismo, dalla pubblicità e dai media. Il cervello, insomma, non si riduce ad altro che a un particolare circuito elettrico, meglio funzionante quanto più la temperatura è bassa.”<sup>60</sup>

A questo però vanno aggiunte delle precisazioni. L'idea di anti-divismo è abbastanza semplicistica. Quello dei Residents, grandi innovatori della musica pop, è piuttosto un divismo in cui si rilegge al contrario la musica pop in modo surreale e grottesco, secondo un canone personalissimo e avanguardista. Lo conferma la copertina del disco d'esordio della band americana, sorta di manifesto programmatico in cui si prende di mira la copertina di *Meet The Beatles*, il disco d'esordio della band di Liverpool, facendone una dissacrante parodia: i quattro ragazzi di Liverpool vengono letteralmente sfigurati. Infatti una delle passioni pre-

---

<sup>58</sup> Il nome in Facebook e il contronome di Roberto Saviano saranno trattati più approfonditamente nel capitolo 9 della presente tesi.

<sup>59</sup> Il nome dei due musicisti viene messo fra virgolette da Muchetti, quasi a mettere in discussione fin da subito la attendibilità di questi due nomi.

<sup>60</sup> L. Muchetti, *Storytelling*, Arcipelago Edizioni, Milano 2007, p. 44.

dilette dei Residents è quella di riscrivere in chiave parodia la storia della musica pop. Ciò sarà confermato dalle frequenti riletture stralunate che i Residents faranno di classici della musica popolare a partire da *The Third Reich Rock'n roll* (1975) che contiene cover dei Beatles e Rolling Stones, fino a *The king and The eye* del 1989. Con questo insolito titolo (Il re e l'occhio) si allude alla contrapposizione fra due mondi: il divismo classico dell'inarrivabile icona Elvis contro il divismo del negare l'identità sotto bulbi oculari, che è diventato nel corso del tempo il marchio di fabbrica dei Residents.

Perché alla fine anche i bulbi oculari erano diventati dei volti veri e propri, delle icone riconoscibili dal grande pubblico e sempre uguali a se stesse. La volontà di sperimentare i linguaggi pop è solo però una parte della realtà dei Residents: dall'altra c'è una consapevole campagna di *brand image*; lo si nota chiaramente dalle buste interne dei dischi della Ralph, l'etichetta personale dei Residents<sup>61</sup>, su cui è scritto "Buy or die" (compra o muori). Questo è il modo di fare *merchandising* dei Residents. Si moltiplica, così, con effetto volutamente grottesco, il classico approccio commerciale invasivo e senza scrupoli dell'industria musicale americana. Ma l'obiettivo dei Residents non è differente da quello dei Beatles, che i Residents sbeffeggiano nel loro album d'esordio: vendere dischi.

E inoltre è interessante notare come Luca Muchetti attribuisca un nome e cognome a chi il nome e cognome l'ha comunque negato. C'è sempre stato un lungo vociferare su quali potessero essere le vere identità dei membri della band, ma quest'ultimi si sono sempre rifiutati di divulgarle al grande pubblico. Così, dando per buona una delle tante voci trapelate lungo gli anni, Luca Muchetti rende i Residents più simili ai Luther Blissett/Wu Ming di quanto non lo siano veramente: le molteplici fonti che ho potuto consultare negano qualsiasi coinvolgimento di tal Tycobrahe Samuelsson e Vanadium Zukofsky nella band dei Residents. Le uniche due fonti che li citano come i nomi dei componenti fondatori della band sono il libro di Luca Muchetti e il sito [www.pieroscaruffi.it](http://www.pieroscaruffi.it), in cui i due nomi sono virgolettati, volendo sottolineare l'attendibilità molto relativa di questi due nomi propri. Comunque sia, al di là di quali nomi abbiano effettivamente i componenti dei Residents, nessuno di loro è mai sceso in pubblico come fecero i

---

<sup>61</sup> Rifiutati all'epoca dalle majors per il loro avanguardismo difficilmente spendibile nel mercato americano, fin dal 1972 i Residents fondano la loro etichetta, denominata Ralph Records, che non solo pubblicherà i dischi della band ma anche quelli di influenti artisti come Yello, una band svizzera fra le più estrose della scena dance anni Ottanta, e Snakefinger, un brillante sperimentatore del linguaggio pop morto prematuramente nel 1987.

Luther Blissett dopo l'uscita di *Q*, divulgando a tutti chi si celava sotto il nome del calciatore inglese. Questa è l'unica differenza profonda fra l'anonimato dei Residents e quello dei Luther Blissett.

Nicholas Senada, invece, il fantomatico mentore dei Residents nonché artefice della teoria dell'oscurità, sembra quasi il prototipo perfetto per l'artista fictionale Harry Kipper inventato dal Project. Infatti Nicholas Senada così come Harry Kipper non esiste. Molti hanno visto in Senada un alter ego del musicista americano Captain Beefheart, al secolo Don Van Vliet. Ma nessuno sa con sicurezza chi sia e se esista veramente.

A chiarire in maniera definitiva questa disputa intorno alle effettive identità dei Residents è stato Alessandro Bolli in *Il Dizionario dei nomi del Rock*, una pregevole opera pubblicata nel 1998 che tenta di fare chiarezza in un mondo, quello dell'onomastica Pop, ancora privo di studi adeguati.<sup>62</sup>

“La band di San Francisco, di cui tuttora non si conoscono (?) volti e nomi dei componenti, spedì agli inizi dell'attività un demo alla Warner Brothers. Non avendo scritto né il nome del gruppo né quello dei componenti, il nastro – rifiutato – fu rispedito all'indirizzo indicato come mittente sulla busta, con al posto del destinatario la dicitura ‘residenti’ che fu scelta come nome. Nessuna simpatia per la denominazione dei gruppi, nessun nome o pseudonimo (chi ha avuto modo di vedere i dischi autografati sa di cosa si parla: essi vengono segnati con le seguenti firme: ‘Resident’, ‘Resident’, ‘Resident’, ‘Resident’!) e nessun volto; Hardy, uno dei due manager dei criptici eyebulbs, mette una pietra sulle speranze di vederne i visi: “Perché vorresti vedere le loro facce? I Residents non credono di rappresentare un grande mistero, a questo tipo di problema non pensano proprio. Loro sono interessati a lavorare solo come gruppo. Gli individui non contano. Conta solo il gruppo. [...]”<sup>63</sup>

Inoltre, un altro dato ci aiuta a ravvicinare con assoluta certezza i Residents al Luther Blissett Project: il simbolo scelto dai loro componenti per il progetto successivo, Wu Ming, richiama fortemente il logo dei Residents.

---

<sup>62</sup> A. Bolli, *Dizionario dei Nomi Rock*, Arcana, Milano, 1998. Il libro ha l'innegabile pregio di aprire un territorio totalmente vergine che nessuno all'epoca aveva studiato fino a compilare una vera e propria piccola enciclopedia di più di seicento pagine. Dall'altra, però, bisogna prendere atto di come questo grande affresco del mondo onomastico rock sia volutamente asistemático e, più che un trattato scientifico, finisca per essere un *curiosario* per amanti del Rock.

<sup>63</sup> Op. cit. 437.



Però di quale anonimato si può parlare quando per rappresentare la *faceless revolution* si sceglie in prima battuta il nome di un famoso calciatore inglese e poi un nome che vuol dire “nessuno” in cinese ma il cui logo richiama apertamente quello dei Residents, icone per antonomasia della musica alternativa? È ipotizzabile che L’esperienza di Paul Revere e dei Residents si ricongiunga nella storia della letteratura italiana. Il furto di una identità e una identità collettiva senza volto convivono. Così, più che di anonimato, si potrebbe parlare di una identità già celebre che viene rispolverata per destare inizialmente sorpresa. Ma ben presto questa identità rubata diventa collettiva in quanto ognuno può identificarsi in essa grazie al concetto di condividuo. La folla di anonimi compratori si incontra nel territorio franco di un’identità già celebre con uno scrittore anonimo. In quel volto vuoto ognuno può vedere il suo volto. Così, paradossalmente, il fan e l’artista coincidono in uno straniante meccanismo celebrativo, in cui l’io dello scrittore e il noi dei lettori vanno a sovrapporsi.

I Residents, inoltre furono modello per Luther Blissett non solo a livello iconografico ma anche a quello multimediale. Come sappiamo Luther Blissett ha avuto anche un’incarnazione in musica con un disco del 1999 intitolato di “The open pop star”. E, d’altra parte, gli stessi Residents avevano questa urgenza di non essere chiusi nel solo ambito musicale. Infatti con i dischi *Mark of the Mole* e *The Tune from Two Cities* rispettivamente del 1981 e 1982, i Residents raccontano la storia di due popoli inesistenti in guerra fra loro, descrivendone dettagliatamente anche le (inesistenti) tradizioni musicali. Con opere di questo genere che oltrepassano i risultati ottenuti dai concept album di cui sopra, si può parlare davvero di *fiction* ucronica in musica. E tutti questi ambiziosi progetti multimediali non possono che aver lasciato un profondo segno nell’immaginario di Luther Blissett/Wu Ming, in quanto ideali precursori di tante delle loro future proposte artistiche.

A concludere questo panorama nominale e artistico di matrice popular va aggiunta l'esperienza punk e new wave.

## **2.4 Il punk e i nuovi sviluppi dell'onomastica pop**

“The king is gone but it's not forgotten, this is the story of Johnny Rotten”<sup>64</sup>

La nominazione di band e artisti rock subisce una forte evoluzione quando entra in gioco il concept album e la stage identity. A metà degli anni '70 la moda del glam era terminata lasciando, come abbiamo visto, una forte impronta nell'immaginario giovanile, alle prese con quello che Simon Frith chiama Bowismo e, che presto, come egli stesso racconta, si evolverà, con alcuni minimi aggiustamenti: dalla generazione del glam si passa a quella del punk:

“Fu la forte attenzione allo stile dei Bowie boys a ispirare Malcolm McLaren (l'ideatore dei Sex Pistols) [...]. McLaren, come numerosi altri professionisti venditori di immagini, restò affascinato dalle serate bowiane, tipiche della vita londinese intorno al 1975 – i dischi di David sul piatto. I suoi stilemi sulla pista da ballo.”<sup>65</sup>

Il punk prima ancora di essere un movimento giovanile era stato un genere musicale, i cui prodromi sono da ricercare in bands di metà anni sessanta come Sonics, i succitati Monks o i Chocolate Watchband, il cui approccio chitarristico grezzo e i modi bruschi e rissosi di presentarsi di fronte al pubblico furono le linee caratteristiche di un intero genere, il garage rock. Poi a fine anni sessanta con gli Stooges si completò la creazione di un suono e di un'immagine che ormai, a metà degli anni Settanta, con l'avvento della scena di New York il cui centro era il locale CBGB'S, era consolidata nel circuito rock indipendente, ma non aveva ancora fatto il grande salto nel mainstream. Era un suono grezzo e chitarristico che del Punk aveva già tutto ma continuava ad essere una realtà conosciuta solo da intenditori e pochi altri. Sarà Malcolm McLaren il responsabile della nascita di un intero movimento musicale e generazionale grazie ad alcune trovate mediatiche che avrebbero fatto epoca. Una delle sue idee più brillanti fu quella di creare la stage identity Johnny Rotten, l'autentica incarnazione di un intero periodo musicale. Ziggy Stardust aveva trovato il suo successore.

---

<sup>64</sup> Dalla canzone *Hey, hey, my, my* (*Rust Never Sleeps*, Reprise, 1979) di Neil Young.

<sup>65</sup> S.Frith, cit., p.200



“Malcolm McLaren, inglese poco più che venticinquenne, all’epoca cotitolare, assieme alla sua compagna Vivienne Westwood, di una boutique alternativa londinese (molto alternativa: fino a quel momento, i nomi utilizzati erano stati “Let it Rock”, “Too Fast To Live, Too Young To Die” e “Sex”). Forte di indubbie doti organizzative e di un notevole carisma, l’intraprendente McLaren si occupò per qualche mese del management dei New York Dolls (non riuscendo però, nonostante un paio di trovate pubblicitarie abbastanza geniali, a salvarli dall’autodistruzione), per ritornare poi in patria con impresso in mente il look decisamente “di rottura” ostentato da Richard Hell<sup>66</sup>: lo stesso look che, con opportune modifiche, venne poi “girato” al complessino di ragazzi neppure ventenni – i cui componenti stabili erano Steve Jones, Glen Matlock e Pul Cook – che orbitava attorno a Sex e che da tempo si dedicava senza grandi pretese a un rock’n’roll sporco e approssimativo. Raccolto il rifiuto di Hell a entrare in organico, McLaren affiancò ai tre il cantante John Lydon, che assunse il nome d’arte<sup>67</sup> di Johnny Rotten e contribuì in modo determinante, con la sua immagine choc e il suo fortissimo magnetismo, a convertire una non-band in un fenomeno sonoro e di costume straordinariamente importante. Già l’oltraggiosa sigla prescelta (“le pistole del sesso”, ma anche “le pistole di sex” ma anche “le pistole di Sex”), del resto, voleva in qualche modo sottolineare come il quartetto non avesse intenzione di rimanere nell’ombra”<sup>68</sup>

I lustrini e le *paillettes* erano ormai riposti nell’armadio per far posto a creste e spille da balia. Però Malcolm McLaren non era solo un abile “professionista venditore di immagini”. Era un grande estimatore del movimento situazionista, e, nonostante Johnny Rotten/John Lydon abbia sempre rifiutato questa dimensione intellettuale del movimento punk, molti critici hanno sostenuto che vi sia un legame fra il situazionismo e la musica punk. In modo sintetico Luca Muchetti nel suo *Storytelling* fa il punto della situazione a riguardo:

“Qualche anno fa, il critico musicale americano Greil Marcus occupò gran parte delle cinquecento pagine di *Tracce di rossetto*: percorsi segreti nella cultura

---

<sup>66</sup> Richard Hell è un cantante americano che può essere annoverato fra gli antesignani del genere punk. Suo uno dei brani simbolo di quella stagione musicale, *Blank generation*.

<sup>67</sup> F. Guglielmi., *New Wave*, con contributi di Simone Arcagni e Riccardo Bertoncelli, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 2001, p. 5. In questo brano Guglielmi parla di Johnny Lydon come fosse un nome d’arte, cioè un mero pseudonimo. Non credo che questo possa ritenersi corretto poiché tutta la costruzione della stage identity “Johnny Rotten” impersonata da John Lydon va ben oltre l’assunzione di un nome d’arte da parte di un cantante.

<sup>68</sup> F. Guglielmi, *Punk e Hardcore*, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 1999, p. 10.

del Novecento, dai Dada ai Sex Pistols per dimostrare la continuità esistente tra i situazionisti e il punk. Il situazionismo viene insomma presentato come il vero antenato culturale del dirompente movimento inglese. [...] La teoria di Marcus è affascinante. Giriamo l'interrogativo Franco "Bifo" Berardi [...] Bifo si è spinto ben oltre la teoria della genealogia di Marcus, sostenendo che il punk ha consapevolmente proseguito la via situazionista. Lo scrive in un articolo per "Liberazione" nel dicembre del 2004, in occasione della decennale scomparsa di Debord: «Il punk, che continuò consapevolmente il percorso del movimento situazionista, ha percepito il dissolversi di ogni possibile totalità futura». Ciò trascura ovviamente il fatto che il punk ebbe origine nel proletariato inglese, ma è indubbio che il movimento abbia interpretato idee chiave del situazionismo»<sup>69</sup>

L'influenza situazionista e il culto sfrenato dell'icona pop di stampo bowiano portarono alla nascita di una nuova generazione di stage identity che avevano nel loro nome una sintesi di tutte queste suggestioni. La più importante e paradigmatica è quella di Johnny Rotten. Il nome proprio Johnny non era altri che il diminutivo di John, ma era perfetto per la stage identity di Johnny Rotten, in quanto evocava la dimensione proletaria del movimento di protesta Punk (il nome John – e di seguito il diminutivo Johnny – sono diffusissimi nel mondo anglosassone.) nonché la dimensione meramente musicale: infatti *Johnny be Goode* di Chuck Berry era una canzone rock ormai diventata uno standard<sup>70</sup> che raccontava di un povero ragazzo di campagna che grazie alla sua abilità di suonare la chitarra diventava una star. Inoltre, fin dal 1976, i Sex Pistols suonavano Johnny Be Goode. Johnny Rotten aveva sempre odiato canzoni come Johnny Be Goode. Se all'epoca si fosse chiesto a Rotten il perché del suo nome, avrebbe risposto che era il naturale diminutivo del nome John e che insieme ad altri amici, fra cui Syd Vicious (al secolo John Simon Ritchie), aveva fatto parte di una gang di teppisti che si chiamava Johns, per il fatto che tutti i suoi componenti si chiamavano John. Nel 1976-77, inoltre, il nome Johnny incarnava perfettamente la doppia identità di icona del rock e criminale di piccolo taglio. Nel 1976 i Thin Lizzy, una band hard-rock molto famosa all'epoca e amata da Malcolm McLaren, pubblicò una canzone dal titolo "Johnny", la quale raccontava la storia di un ragazzo che per fame aveva derubato un piccolo supermercato, uccidendo una guardia. Così

---

<sup>69</sup> L. Muchetti, op. cit., p. 42-43

<sup>70</sup> In gergo musicale si chiama "standard" una canzone immancabile nel repertorio dei musicisti, che tutti prima o poi suoneranno, da quelli alle prime armi come tappa d'obbligo del loro apprendimento, fino ai veterani che le suonano solitamente in concerto, consci di fare cosa gradita ai veri appassionati di musica rock.

all'epoca il nome proprio Johnny evocava ortodossia rock e microcriminalità, inni generazionali e rabbia giovanile: era il nome perfetto per 1977 e per chi volesse diventare il nuovo eroe del momento. Ma Johnny in questo caso diventa Rotten. Rotten in inglese vuol dire marcio, e sta a sottolineare la sgarbatezza dei modi di questa nuova icona-pop che si tiene alla larga dalle sofisticate trame fantascientifiche del suo progenitore Ziggy Stardust per diventare un'icona pop rude e proletaria.

“Bisognava stabilire l'identità del gruppo. Come parte di questo processo di trasformazione e ratifica del gruppo, vennero cambiati anzitutto i nomi dei singoli membri. Sebbene Lydon li frequentasse da tre mesi, era reticente e sospettoso al punto di non aver rivelato il proprio soprannome. John sputava continuamente, tirava su col naso e si ispezionava i denti cariati. Steve Jones lo trovava disgustoso e diceva sempre a John: “Hai i denti marci, sembri Marcio (Rotten n.d.r.)”. L'appellativo era sufficientemente fastidioso. Era il negativo degli pseudonimi da Pop Art di Larry Panes: non Wilde, ma Rotten; Sex Pistols, ma non sexy”<sup>71</sup>

Ormai l'icona pop non poteva fare a meno di un edificio fictionale che la imponesse all'attenzione mediatica. Non bastava più Elvis Presley. Ci voleva un nuovo David Bowie-Ziggy Stardust. Si trattava – come dice Johnny Rotten oggi – di una formula ormai collaudata, una “situation comedy”<sup>72</sup>. Infatti se David Bowie aveva creato in tutta solitudine un alter ego fantascientifico, invece il fenomeno Johnny Rotten fu architettato in modo del tutto consapevole dal *deus ex machina* Malcolm McLaren. Johnny Rotten era protagonista di un telefilm generazionale fatto di musica e atteggiamenti provocatori mentre Malcolm McLaren era il dispositivo sceneggiatore e regista. Un regista che sapeva sfruttare la spinta propellente dei media e fiutava le nuove tendenze della moda giovanile.

“Come McLaren aveva osservato attentamente nella sua ricognizione tra i ragazzi del West End, i teds, i rockers e infine tra la generazione perduta degli anni '70, i prodotti pop american, progettati per un rapido invecchiamento, subivano una trasformazione arrivando in Inghilterra. Innestati in sistemi di organizzazione sociale più antiquati [...] gli stili pop divennero simboli di branco e tribù, dunque non qualcosa da esibire per una stagione, bensì un modo di vivere, un mezzo per costruirsi un'identità fuori da una struttura di classe sovente immobile e spieta-

---

<sup>71</sup> J. Savage, *Il Sogno Inglese*, Arcana, Roma 2002, p. 149

<sup>72</sup> J. Rotten, *L'autobiografia*, Arcana, Roma 2007, p.17

Così Johnny Rotten in quella concitata stagione musicale diventò il perfetto modello di ribellione giovanile, non dissimile da quello che sarà il provocatorio e a tratti anarchico condividuo Luther Blissett per la generazione post-grunge di metà anni '90.

Lo pseudonimo così a partire dagli anni Settanta si trovò a convivere con l'identità da palcoscenico. Queste due realtà non devono essere confuse perché nonostante sembrino a volte sovrapporsi sono del tutto antitetiche. Lo pseudonimo, proprio per la sua natura di nome falso e solo falso, rimaneva un nome di copertura che serviva come valida alternativa al nome anagrafico, in caso quest'ultimo fosse poco utilizzabile in ambito commerciale. Pensiamo ad un mondo in cui i vari Walter Chiari e Sofia Loren avessero utilizzato, per il loro mestiere di attori, i loro veri nomi di battesimo, ovvero Walter Annichiarico e Sofia Scicolone. Molti degli pseudonimi, infatti, erano nati per accorciare un cognome, se troppo lungo, o semplicemente per renderlo più memorizzabile e gradevole. Invece con la stage identity il confine fra nome anagrafico e pseudonimo si annulla per trovare una sintesi nuova in cui biografia ed invenzione cortocircuitano. Un'identità per metà vera e per metà fictionale con una sua storia. Una storia creata dallo stesso cantante in questione come è accaduto per Ziggy Stardust, l'alieno venuto dallo spazio nato dalla fantasia di David Bowie; o una storia creata dal cantante insieme al proprio manager come invece è accaduto a Johnny Rotten. Questo sdoppiamento del ruolo creativo fa comprendere quanto la stage identity attraverso la fase che incontrò nel Punk trovasse la sua incarnazione definitiva. Non bastava più un plot, com'era successo per Ziggy Stardust. Adesso occorreva anche un manager senza scrupoli che fosse consapevole delle dinamiche giovanili per divulgare, nel modo più capillare possibile, questa nuova creazione del *music business* e farla entrare nell'immaginario collettivo di ogni giovane. Infatti i Sex Pistols furono i Sex Pistols soprattutto per le abili trovate pubblicitarie di Malcolm McLaren. Una delle più famose fu nel Dicembre del 1976, quando la band fece un'apparizione al Bill Grundy Show. In questa occasione i membri della band of-

---

<sup>73</sup>J. Savage, cit., p.188. È utile tenere presente che questo libro fu edito per la prima volta in edizione italiana nel 1994, con il titolo Punk!, proprio l'anno in cui nasceva il Luther Blissett project. Leggendo il volume si scopre un intero campionario di idee che verranno messe in opera dai Luther Blissett: mail art, letteratura e musica, scandalose performances d'avanguardia che ricordano quelle della creatura Blissettiana Coleman Healy, il già citato Harry Kipper che troveremo in *Mind Invaders*, e soprattutto la parabola artistica dei Sex Pistols che pubblicheranno un solo disco peraltro vendutissimo grazie anche alle trovate mediatiche del loro manager..

fesero pesantemente il conduttore creando uno scandalo senza precedenti in Gran Bretagna. Perciò dentro all'universo del nome di stage identity non solo bisogna considerare chi ha creato il nome ma anche chi riesce a far sì, mediante acute trovate promozionali, che il nome sia sulla bocca di tutti fino a diventare un eroe generazionale. Questo fece esattamente Malcolm McLaren con Johnny Rotten. Wu Ming in una recente intervista, riguardo all'influenza che David Bowie e i Sex Pistols hanno avuto nel progetto Luther Blissett, si è espresso così:

“Quanto gente come David Bowie, Malcolm McLaren, Paul Morley e lo stesso Alan Moore hanno influenzato prima Luther Blissett e poi Wu Ming?

Mah, dei quattro che citi, nessuno ci ha influenzati! Di Paul Morley io non ho mai letto nulla e credo che valga anche per gli altri quattro, anzi, ne sono certo. Alan Moore lo conoscevo solo per "Watchmen" e non credo sia stata un'influenza. Bowie lo ascoltava solo uno di noi. Malcolm McLaren boh, ovviamente conoscevamo la storia dei Sex Pistols, ma molto più di questo...”<sup>74</sup>

In questa risposta, nonostante Wu Ming 1 non si sbilanci, si può leggere fra le righe (“Malcolm McLaren, boh, ovviamente conoscevamo la storia dei Sex Pistols, ma molto più di questo...”)

 come il modello della stage identity sia stato attentamente studiato da almeno un membro del collettivo e poi in seguito riproposto, con i dovuti accorgimenti, nella realtà degli anni Novanta.

Il mondo della musica sembrava avviato ad avere sempre e comunque *stage identities*, un prodotto artistico ideato per soddisfare le aspettative dei teenagers che vogliono comprare - sotto forma di disco - il trend giovanile di cui si sentono di fare parte. Questo effettivamente accadrà fino ai giorni nostri (pensiamo a Lady Gaga per esempio, la più recente icona pop-stage identity di una tradizione ormai ben consolidata). Ma alla fine degli anni Settanta c'è un brusco arresto di questo trend nominale. Johnny Rotten, infatti, abbandona i Sex Pistols nei primi mesi del 1978, risolutamente intenzionato a riappropriarsi della sua identità vera, minacciata dalla sua stage identity. Egli se ne va proprio mentre Malcolm McLaren è in procinto di girare il film sui Sex Pistols. Così La stage identity dice di no all'adattamento filmico delle sue avventure. Ecco come John Lydon/Johnny Rotten rievoca la fine isterica di una icona-pop fuggita in corso d'opera e il burrascoso rapporto con il manager Malcolm McLaren:

---

<sup>74</sup> Intervista realizzata via mail del 3 Settembre 2010 a Wu Ming 1. L'intervista integrale è presente in appendice v. p. 231.

“I Sex Pistols si dissolsero in una bolla di sapone. Non ci fu neanche un’ultima riunione di gruppo quando ci sciogliemmo a San Francisco. Nessuna resa dei conti finale. Niente dimissioni di massa. A ripensarci, capisco bene che Steve e Paul non volessero più andare avanti con la band. Non lo volevo neanche io del resto. [...]. Quando Malcolm voleva essere perfido, sapeva sicuramente come fare. È per questo che portai avanti la causa giudiziaria contro di lui – Lydon vs. Glitterbest – per tanto tempo. Fui letteralmente scaricato come un bagaglio in eccesso. [...] Lui cercò di scappare e pretese persino la proprietà del mio nome, Johnny Rotten. Non mi permisero di usare quel nome per anni finché non trascinai Malcolm in tribunale e me lo ripresi.”<sup>75</sup>

Per la prima volta nella storia un nome proprio viene rivendicato da un manager come se fosse una sua creazione regolarmente depositata sotto il regime copyright. Così il nome Johnny Rotten non è diverso da una marca di detersivo o dal protagonista di una striscia di fumetti.

In musica ciò era in precedenza già accaduto, ma solo per i nomi di band, che, molte volte, erano tenuti sotto copyright da managers senza scrupoli. Celebre il caso degli Electric Prunes, una band americana che dopo due dischi fu licenziata in blocco dal manager David Axelrod e fu rimpiazzata *in toto* da turnisti canadesi. Il nome di battaglia rimaneva lo stesso ma cambiavano totalmente i musicisti che componevano la band. Invece per Johnny Rotten accade una cosa un po’ diversa: dato che si è sempre più consapevoli dell’importanza del nome proprio come marchio, Malcolm McLaren, l’autore della *situation comedy* che riuscì a portare alla notorietà Rotten, ne richiede i diritti. Come se si trattasse di un autore di uno show televisivo, invece che il manager di una band rock.

La stage identity è un prodotto artistico strano a metà fra fiction e realtà.. Se prima la si doveva uccidere per non rimanerne imprigionati, adesso, si deve combattere nelle aule di tribunale per ottenerne la patria potestà. A questo dovette ricorrere John Lydon per tornare ad essere Johnny Rotten.

Si può dire che da Elvis Presley al 1977 molto era cambiato nella musica popolare. Non bastava più essere un cantante, ma occorreva incarnare un’intera generazione attraverso una stage identity definito già con Ziggy Stardust e raffinato in Johnny Lydon, cioè costruire un’identità espansa in cui ogni giovane potesse

---

<sup>75</sup> J.Rotten, op. cit., p. 17.

riconoscersi. Per fare questo a partire proprio dai Sex Pistols il manager svolgerà un ruolo sempre più importante nella creazione di eventi che consentano all'aspirante icona di entrare nell'immaginario collettivo. Ecco perché McLaren rivendicò la proprietà di un nome che non aveva creato ma di cui era stato abile macchinatore.

Nel 1978 John Lydon, lasciati i Sex Pistols e persa temporaneamente la possibilità di chiamarsi Johnny Rotten, formò i Public Image Limited, detti anche PIL, una band in cui rivendicava che la sua immagine pubblica gli apparteneva.

Nella copertina, che si richiamava a quelle delle prime pagine dei giornali scandalistici inglesi, John Lydon ha smesso i vestiti lisi e i capelli biondi ossigenati di Johnny Rotten. Il messaggio era chiaro. John Lydon non accetta più di essere Johnny Rotten e di svolgere la parte di eroe generazionale assegnatagli da Malcolm McLaren. Ecco perché John Lydon è fiero di usare il suo nome e di rivendicare la sua immagine pubblica, precedentemente "venduta" al movimento Punk. Nel nuovo progetto non c'è nessun Malcolm McLaren che gli dice cosa deve fare. E anche il nuovo nome della band, *Public image Limited*, è importante per comprendere il nuovo corso che la musica britannica, allontanandosi dal punk, stava intraprendendo.

"Il nome "Public Image Ltd" era gravido di significati. L'espressione aveva colpito Rotten mentre leggeva L'immagine pubblica, il romanzo di Muriel Spark su un'attrice insopportabilmente egoista. "Limited", oltre al senso corrente sta anche ad indicare la volontà di tenere a freno il suo personaggio. Rotten, apparentemente per sancire questa emancipazione del suo alter ego sopra le righe, riasunse il suo vero nome, John Lydon. ( In realtà, McLaren aveva reclamato la proprietà di "Johnny Rotten", intimando al cantante di non usare più il nome d'arte). All'epoca, però, quasi nessuno conosceva questo retroscena legale, perciò l'avvicendamento Rotten/Lydon fu interpretato come un messaggio estremamente coraggioso: l'artista riaffermava simbolicamente la propria identità autentica, ricominciando da capo come parte di un collettivo, i Public Image Ltd." <sup>76</sup>

È proprio la rivolta contro le stage identity a sancire l'inizio di una nuova stagione musicale, il Post-punk. Infatti l'esperienza della stage identity aveva rivelato tutti i suoi limiti sia nel caso di Ziggy Stardust che in quello di Johnny Rotten.

---

<sup>76</sup> S., Reynolds, *Post-punk*, ISBN edizioni, Milano 2006, p.42

Queste identità avevano vita breve e diventavano dopo il loro momento di fulgore subito obsolete. Infatti uno che si chiamava “Giovanni Marcio” poteva essere credibile solo in quello stretto lasso temporale in cui il punk era al massimo della popolarità. La ribellione del cantante inglese nasceva dal bisogno di riprendersi la propria identità e con essa la possibilità di non rimanere chiuso in un nome che gli avrebbe impedito nuovi sviluppi artistici. Allora proprio con l’impulso dato da John Lydon non più Johnny Rotten si crearono in un breve lasso di tempo molte band senza stage identity in cui ogni membro era ugualmente importante. Queste band puntavano a essere non solo band. Volevano essere multimediali. In esse militavano spesso “non musicisti” che si dedicavano a sviluppare altri aspetti della band che non fossero legati alla musica. Questa rinascita della band come collettivo artistico sembrava mettere in crisi per sempre la stage identity. Ma invece ai collettivi artistici si affiancarono fin da subito altre due realtà: da una la creazione di stage identity derivative, cioè cloni di Ziggy Stardust/David Bowie per la musica mainstream, in cerca della *next big thing* e di John Lydon/Johnny Rotten per una scena punk che diventava la parodia di se stessa nella corrente Oi!; dall’altra la nascita di nomi di bands per il post-punk volutamente anti-commerciali che pretendevano di rifiutare la dimensione di musica come un mero prodotto dell’industria musicale. Questo avversare l’icona pop era ben rappresentato dai versi di una canzone degli X-Ray Spex, che lo stesso Luther Blissett cita in *Mind Invaders*:

“Identity is the crisis  
 Can’t you see  
 identity  
 identity  
 When you look in the mirror do you see yourself  
 Do you see yourself on t.v. screen  
 Do you see yourself in the magazine  
 When you see yourself does it make you scream”<sup>77</sup>

È però sbagliato dare a questo testo un’accezione anti-identitaria come fecero anche i Luther Blissett. In realtà il bersaglio degli X-ray Spex era la distor-

---

<sup>77</sup> X Ray Spex, *Identity*, dall’album *Germfree Adolescents* del 1978. Occorre sottolineare che gli X Ray Spex erano una delle band di punta del punk ingles nonostante abbiano pubblicato solo il succitato album.



sione identitaria che creano i nuovi media ( la televisione, il *battage* giornalistico) attraverso la sovraesposizione di icone pop o di stage-identities. In questo testo, vero e proprio specchio dei tempi, si scorge chiaramente quello che sarebbe accaduto di lì a poco. Le icone pop generazionali sarebbero sparite per dare spazio a band fondate su una stretta cooperazione democratica fra i loro membri, senza stars a monopolizzare l'attenzione dei media. I nomi di battesimo e un'attentissima ricerca dei nomi di band, veri e propri nomi collettivi ( ci sarà una maggioranza schiacciante di nomi singolari al posto della classica forma "articolo + nome al plurale della band") saranno protagonisti di questa brevissima stagione che durerà all'incirca dal 1978 al 1981.

Avere un nome di collettivo volutamente sobrio per la propria band, composta da musicisti con nomi di battesimo invece che stage identity, senza icone pop, cooperando tutti insieme per l'identità collettiva che il gruppo rappresentava, consentiva di evitare paragoni con il prodotto situazionista-musicale Sex Pistols; in questo modo infatti si rivendicava non solo "la propria identità autentica" ma ognuno poteva sviluppare le proprie singole identità in una co-relazione. Questo è ciò che i Public Image Limited avevano inaugurato e che ritroveremo anche nel condividuo Luther Blissett.

L'obiettivo di entrambi era il medesimo: demistificare l'industria culturale dall'interno:

"il profilo societario dei PIL era in parte dettato dall'ambizione di perpetuare il progetto punk di demistificare l'industria discografica"<sup>78</sup>

"Volevamo dare il nostro contributo alla *popular culture*, portarci dentro conflitti e contraddizioni, non stigmatizzarla guardandola da fuori, o addirittura rifiutandosi di guardarla. Quando uscì il nostro primo romanzo, *Q*, dichiarammo in modo esplicito che volevamo combattere la nostra battaglia dentro il pop e portare le nostre pratiche all'interno dell'industria culturale."<sup>79</sup>

## **2.5 Il post-punk: nomi e pose anti-commerciali**

"Circa 1978-1979. Il decennio che si avvicina è accompagnato da un'aura di densa aspettativa. Una forza cogente, una necessità culturale, stilistica. Obbli-

---

<sup>78</sup> S. Reynolds., cit., p.43

<sup>79</sup> Wu Ming 1, *Noi dobbiamo essere i genitori*, articolo consultabile all'indirizzo on-line <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/10/002804print.htm>

gati alla diversità, votati alla distanza, lontani dalla generazione dei fratelli maggiori, quelli che hanno creduto o hanno finto. Si abbandona un modo di vita, un modo d'essere. Lo si *deve* abbandonare. [...] Chi segue il rock ha un' idea precisa di che cosa il passato sia: una gerontocrazia di superstar indulgenti, boriose. [...] C'è stato il punk, è vero: ma è superato, ormai, e si cerca di prefigurare “la musica degli anni ‘80”<sup>80</sup>

Il ritorno di Johnny Rotten al suo nome di battesimo e la fondazione dei Public Image Limited non passò inosservato. Tutte le band nel 1978 dovranno fare i conti con i Public Image e l'immagine pubblica rinnovata di John Lydon non più Johnny Rotten. Gli effetti di questa rivoluzione non tarderanno ad essere tangibili in molti nomi di band grazie a un approccio inedito che portava la band a diventare un vero e proprio collettivo artistico. Così le band musicali entravano ufficialmente nell'epoca della transmedialità:

“Ltd, tuttavia, in poco tempo finì per assumere il suo significato commerciale: società a responsabilità limitata. I PiL, proclamò Lydon, non erano un gruppo nel senso tradizionale del termine, ma una società di comunicazioni della cui attività i dischi costituivano solo un fronte. Sull'onda dell'entusiasmo, lui e Levene pensavano di diversificare la produzione in colonne sonore, grafica, “video album”, e persino progettare tecnologie musicali. A dimostrazione di quanto facessero sul serio, i PIL reclutarono due non musicisti: Dave Crowe, ex compagno di scuola di Lydon, diventò il contabile del gruppo; Jeanette Lee [...] avrebbe diretto i loro video”<sup>81</sup>

La strada maestra per l'approccio mediatico di un'intera generazione di band era tracciata. Molte l'avrebbero seguita, massimizzando sempre di più questi aspetti. Se oggi una band realizza videoclip, fino addirittura a fare veri e propri film intorno alla band, lo si deve alla stagione post-punk, in cui i nuovi media si incontravano con la realtà musicale. Anche quando internet entrò in gioco, portando alle estreme conseguenze questi nuovi approcci mediatico-comunicativi,

---

<sup>80</sup> Wu Ming 5, *Gli altri anni 80, appunti da un cono d'ombra*, pubblicato nella rivista Zaptruder- Storie in movimento, numero monografico su “Movimenti, culture e attivismo negli anni Ottanta”, gennaio-aprile 2010, edizioni Odradek. Questo brano è disponibile per la consultazione anche all'indirizzo web <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=325> (postato il 30 Aprile 2010).

<sup>81</sup> S.Reynolds,cit., p. 42,43. Questo approccio artistico transmediale non era una cosa isolata all'epoca. Infatti moltissime bands proiettavano filmati mentre suonavano e alcune avevano addirittura non musicisti addetti esclusivamente alla produzione di video, come per esempio Adrian Wright degli Human League e Bruce Geduldig dei Tuxedomoon.

bastava pensare a quei giorni di fine anni settanta per avere un canovaccio su cui scrivere le nuove pagine della storia della musica, dove a fare le veci di *fanzines* e giornali specializzati c'erano social networks come myspace e twitter.

I nomi propri di bands, che adesso è più corretto chiamare nomi propri di collettivo, si presentano con un approccio anti-commerciale in senso stretto<sup>82</sup>, ancora oggi attualissimo, che i Luther Blissett prima e i Wu Ming poi terranno ben presente.

Ecco alcuni casi in cui il nome proprio si rivoluziona: il primo che voglio affrontare è quello degli Wah! e degli Spizzenergi, le band fondate da Pete Wylie e Spizz nel 1978. Queste bands fra il 1978 e il 1984, per provocazione, volendo evitare che il nome di band diventasse nient'altro che un marchio, decisero di cambiare il nome, anno dopo anno, facendo perdere al nome proprio molta della sua potenza di identificatore. Ciò intaccò chiaramente la visibilità di queste band, ma fu una grande dimostrazione di coraggio artistico nonché di sensibilità onomastica. Se il nome era un marchio, allora gli artisti indipendenti, per rivendicare la loro libertà artistica, decisero di farlo diventare "fluttuante". Ecco un resoconto dei cambi di nome di queste due band:

Wah!<sup>83</sup> :

1979-80: Wah! Heat

1981: Wah!

1982: Shambeko! Say Wah!

1982/83: nuovamente Wah!, come nel 1981

1984: The Mighty Wah!

Spizzenergi :

1978/79: Spizzoil

1979: Spizzenergi

---

<sup>82</sup> Questi nomi propri si possono definire commerciali nel senso in cui i succitati Residents potevano esserlo: grazie all'effetto parodico/grottesco e alla sorpresa che destavano nei potenziali fruitori del prodotto.

<sup>83</sup> Per entrambi i due nomi "fluttuanti" in cima alla lista di variazioni è stato scelto il nome che, fra questi, è diventato più "identificatore" rispetto agli altri.

1980: Athletico Spizz '80

1981: The Spizzles

1982: Spizzenergi:2<sup>84</sup>

Questo approccio forse proprio perché assolutamente anti-commerciale, nonostante abbia avuto larga eco, non sarà più ripetuto da nessuno. Quello che ho detto per i Residents, vale anche per Wah! e Spizzenergi: l'obiettivo delle band è vendere dischi. Cosa che la "fluttuanza" di un nome limita o addirittura impedisce.

Un altro fenomeno, che rappresenta quasi l'altra faccia della medaglia, erano nomi di bands fictional o inesistenti, che cominciavano a circolare grazie al passaparola, facendo diventare celebre il nome ancor prima che la band esistesse. Due casi, lievemente differenti, che esemplificano questa realtà sono gli inglesi "Guns for Hire" e "gli" italiani "Mind Invaders".

I Guns for Hire sono una band durata lo spazio di un mattino. Hanno inciso 45 giri prima di cambiare nome per diventare i più fortunati Department S, artefici di un paio di hits nel 1981. Ecco il racconto di questo *exploit* situazionista raccontato dal manager della band Waldo Pepper:

"Un gruppo di amici che regolarmente andavano insieme a vedere concerti decise, dopo qualche birra di troppo, di formare una band tutta loro. Il nome della band avrebbe dovuto essere **Guns For Hire**. Tutto ciò di cui avevano bisogno ora era avere qualche strumento musicale e l'abilità di suonarlo. I membri della band erano Vaughn Toulouse, Tony Lordan e Gary Crowley. Il lato sonoro del progetto era sicuramente all'ordine del giorno, ma i ragazzi decisero di accaparrarsi la celebrità facendo fare badges e stickers<sup>85</sup> dei Guns for Hire per prima cosa. La musica poteva aspettare. Mentre gli adesivi finivano gradualmente attaccati sui muri e sui treni del sottobosco londinese, e i badges venivano distribuiti fra gli amici accadde qualcosa di veramente strano.

---

<sup>84</sup> In entrambi i casi queste band hanno una particella radicale che rimane invariata in tutte le variazioni del nome a cui sono soggette: Wah nel primo caso e Spizz nel secondo; quasi come se, nonostante i cambiamenti, il nome rimanesse comunque un identificatore. Questo in parte è vero, però occorre aggiungere che in quei primi anni Ottanta erano presenti un gran numero di band che si formavano e si scioglievano vorticosamente. Quindi anche questa radice rimasta invariata, in mezzo alla quantità considerevole di bands attive in quel periodo, finiva per perdere quasi del tutto la sua forza di identificatore.

<sup>85</sup> All'epoca era piuttosto normale fabbricare badges e stickers, ovvero spille e adesivi per pubblicizzare una band. Ma questo accadeva dopo che l'effettiva nascita della band, non prima!

Una notte ad un concerto ad Aylesbury, un tizio andò verso uno dei (non ancora esistenti) Guns for Hire e indicò con ammirazione la badge dei Guns che portava addosso. Il tizio poi addirittura cominciò a elencare le virtù dei Guns For Hire, che, sosteneva di aver visto suonare in un concerto solo la sera precedente! Non si poteva far altro che sfruttare questa storia per ottenerne profitto. Gary Crowley la raccontò al suo capo, Clive Banks, promoter per Nick Lowe e Elvis Costello. Dopo molte suppliche di Gary, Banks acconsentì a sborsare una soma di denaro per i Guns for Hire al fine di incidere un provino. C'era solo un piccolo problemino con questo particolare *rock 'n' roll swindle*<sup>86</sup>: al contrario dei Sex Pistols, i Guns For Hire non sapevano suonare nemmeno una nota, anche se fossero esistiti

Alla notizia di una vera sessione di registrazione, Vaughn and Tony decisero di abbracciare ufficialmente il progetto Guns for Hire, mentre Gary sarebbe divenuto il manager della band. Concordando sul fatto che avere a bordo un paio di persone che sapessero suonare davvero era una buona idea, Vaughn e Tony chiamarono nella band Mike Herbage e John Hasler, un batterista noto per aver suonato nella formazione originale dei Madness. Improvvisamente le cose cominciarono a muoversi

Dopo un paio di prove chiassose, i Guns for Hire entrarono nello studio di registrazione per la prima volta. Sebbene il provino non fosse eccezionale, suscitò abbastanza interesse da parte di Terry Hall, il cantante degli Specials, per finanziare un altro provino. Herbage e Toulouse registrarono con una canzone che fondeva punk e ska che intitolarono *I'm Gonna Rough My Girlfriend's Boyfriend Up Tonight*. Gli adesivi erano ancora incollati e 2000 badges erano allora già stati venduti. I Guns For Hire non avevano ancora suonato in pubblico. La casa discografica Polydor offrì di mandare la band in studio a registrare. Swindle? Sarebbe bene che tu ci credessi.”<sup>87</sup>

Il nome era così diventato un indiscusso protagonista nel mondo della comunicazione di massa. E, soprattutto è interessante notare come, al fianco del nome, si fosse creata una consolidata tradizione, fatta di provocazioni create ad arte per impadronirsi dell'intero sistema mediatico, accorciando la gavetta di una band

---

<sup>86</sup> *The Great Rock'n'Roll Swindle* (La grande truffa del Rock'n'Roll) è anche il titolo di un disco dei Sex Pistols del 1979.

<sup>87</sup> J. Nice e W. Pepper, *Department S band history.*, biografia della band consultabile online all'indirizzo <http://www.ltmrecordings.com/deptsbio.html>

e portandola subito alla ribalta; anzi, la gavetta poteva essere persino evitata. Bastava un nome e un'attenta campagna pubblicitaria (stickers e *badges*<sup>88</sup> promozionali con impresso il nome della band) per suggestionare il pubblico a tal punto da far dire ad alcuni di aver visto il concerto di quella band! Ecco perché il più delle volte Luther Blissett/Wu Ming, peraltro anche in modo colorito<sup>89</sup>, hanno detto di non avere niente a che fare con i situazionisti. Il loro situazionismo, se proprio lo si deve definire in questo modo, è un situazionismo di “seconda mano” in cui Malcolm McLaren e il punk sono molto più importanti di Guy Debord e l'Internazionale situazionista.

Luther Blissett ha una avversione profonda per questo accostamento ricorrente proprio perché in Luther Blissett non c'è Situazionismo, bensì *situation comedy* così come la intendeva Malcolm McLaren, ovvero la volontà di essere manager di sé stessi e provocare il sistema mediatico fino a addomesticarlo e ottenere così i propri scopi, cioè la celebrità immediata. Così i vari metodi di promozione di una band non erano certo un richiamo nobile al Situazionismo originale, bensì un modo come un altro per attirare l'attenzione su di sé.

“McLaren spingeva i Sex Pistols a insultare il pubblico e a cercare la rissa nei concerti. Li piazzò in un talk show televisivo dove presero a male parole il presentatore. Non perdette un'occasione per sfruttare l'effetto shock, amplificato a dismisura dai famigerati tabloid e dalla televisione. I Pistols furono messi sotto contratto prima dalla multinazionale EMI per 40.000 sterline: l'incisione fu *Anarchy in the UK*; quindi dalla A&M per 90.000 sterline (non incisero niente, sfasciarono soltanto gli uffici londinesi dell'etichetta); e infine dalla Virgin Records dell' 'hippy arricchito' Richard Branson, fino all'estinzione del gruppo. [...] alla fine degli anni Settanta, il punk di gente come McLaren e del suo allievo Bernie Rhodes, il manager dei Clash, che aveva però una formazione di militante comunista, insinuò per la prima volta nella cultura del rock l'idea, o forse il mito, che l'ambiguità fondamentale della cultura-mercato giovanile potesse essere rivolta contro quegli stessi media che ne rappresentavano il veicolo e il palcoscenico fondamentale. Il loro eclettico e raffazzonato pantheon allineava dada, costruttivismo,

---

<sup>88</sup> Con *badge* in inglese si chiama oltre alla tessera in PVC utilizzata per l'identificazione personale da parte dei dipendenti di un'azienda, anche la spilletta con impresso sopra il logo o la foto di un gruppo musicale. Questo genere di spilletta era particolarmente in voga fra gli anni Settanta e Ottanta.

<sup>89</sup> “Noi abbiamo due bestie nere, Eco e i Situazionisti, e non c'entriamo un cazzo né con l'uno né con gli altri.” Questo afferma Wu Ming 1 in “Il Mucchio incontra Valerio Evangelista e Wu Ming 1 – Storia, Lettere e Artigianato!”, *Il Mucchio selvaggio*, n.513, 2002.

Warhol, Eddie Cochran, la criminalità di strada, i provos, Vaneighem. [...] Ma soprattutto in quel pantheon c'era la figura dell'affarista e del truffatore. Dell'esteta criminale capace di fottere le multinazionali discografiche come se proprio quella fosse l'opera d'arte"<sup>90</sup>

Se proprio dobbiamo parlare di Situazionismo, quindi, per Luther Blissett, dobbiamo parlare di un Situazionismo filtrato attraverso l'esperienza del Punk, dove Malcolm McLaren rielabora alcune intuizioni di Guy Debord inserendole nel campo musicale. Proprio da lì Luther Blissett coglierà queste intuizioni per inserirle nella sua scalata al successo. Il Punk aveva insegnato che un nome bastava circolasse all'impazzata nel circuito mediatico per diventare istantaneamente famoso e a quel punto il gioco era fatto: quel nome era pronto per essere venduto a peso d'oro alle case discografiche. Questo accadde anche per Luther Blissett. Non bisogna mai dimenticare, infatti, che Luther Blissett prima fu un nome, poi un condividuo e infine uno scrittore.

Ma vediamo un altro esempio simile a quello dei Guns for Hire: i Mind Invaders di Udine. A raccontarcelo è lo stesso Luther Blissett nel suo libro *Mind Invaders*, che prende il titolo da questa band fictionale di Pordenone :

“Luther Blissett è stato preceduto da misconosciute esperienze "seminali" di networking e di uso della leggenda metropolitana, una delle quali dà il nome al libro che stai leggendo. Mind Invaders, Italia, primi anni '80. Si trattava di una rock-band non più reale dei "misteriosi nuovi proprietari dei Charlestown Chiefs", band di cui veniva anonimamente prodotto e distribuito materiale informativo e propagandistico, oltre a gadgets e a false interviste che venivano presto smentite dagli inesistenti "diretti interessati" (la smentita veniva a sua volta dichiarata falsa, e i suoi autori definiti "impostori", poi i presunti impostori replicavano etc.). Ecco un estratto da un comunicato-stampa diramato da Udine il 31/5/1980, introdotto dalla frase: "Siamo venuti in possesso di questo volgare falso che verrà presto smentito":

"Per soddisfare le morbose curiosità di quanti vogliono conoscere la genesi dei Mind Invaders, ma soprattutto per porre fine alle dicerie di chi sostiene che sono nati recentemente sulla scia di altri gruppi musicali più famosi, vi rendiamo noto

---

<sup>90</sup> A. Piccinini, *Demolire la quarta parete del rock*, in AA.VV., *I Situazionisti e la loro storia*, Manifestolibri, Roma 2006, p.82-83

quanto segue: già nel 1976 Chris Lutman ed Emoform componevano i loro primi pezzi, sperimentando le possibilità di un potente generatore di infrasuoni, costruito in collaborazione con il Laboratory of Physics - Iowa... In particolare hanno composto la suite "Heartquake" che è stata eseguita in pubblico il 6 maggio e il 15 settembre dello stesso anno [...] A chiunque volesse acquistare il disco "Music for Entertainment"<sup>91</sup> vorremmo precisare che può essere suonato soltanto con lo speciale apparecchio prodotto dalla ALDO MANCUSO & Sons, provvisto di due testine che con una presa a tenaglia permettono la lettura contemporanea di entrambe le facciate del disco [...] firmato: ALDO MANCUSO".

Ed ecco un altro comunicato, stavolta senza data, preceduto dall'annuncio "Seguiranno al più presto il disco e alcune cassette":

"Nel concerto di Udine del 29.9.79 all'auditorium Zanon (strapieno) siamo intervenuti con una macchina di nostra creazione che produce sensazioni sonore, tattili e olfattive che hanno provocato un'esplosione di rigetto da parte del pubblico il quale si è allontanato in massa. Consideriamo questo esperimento non perfettamente riuscito data la completa omogeneità di risposta da parte del pubblico che si è riconfermato tale [...]".

Grazie a questa impressionante sequela di panzane e all'appoggio di alcune fanzines e di bands vere che li citavano nelle interviste o che inserivano il loro nome nei credits dei dischi, i Mind Invaders ebbero i loro album immaginari recensiti più volte - in tutta serietà - da alcune riviste del settore (su tutte Rockstar, che all'epoca aveva una certa importanza e diffusione). Questo provocò anche le lagnanze di altri gruppi. Ad esempio, tali Electric Eyes di Firenze scrissero quanto segue alla rubrica di Red Ronnie su Rockstar:

"Carissimo direttore, vorrei proporle un quesito: non le pare che Lei, pubblicando per due volte di seguito nella rubrica Rockers la recensione dei Mind Invaders, rubi spazio a tutti gli altri gruppi (tra i quali il mio) che le scrivono fiduciosi?...Andate a fanculo!".

Si dice che dietro i Mind Invaders ci fossero alcuni mail-artisti italiani, ed in par-

---

<sup>91</sup> Per rendere ancora più verosimile questa beffa è da notare come il titolo dell'album dei Mind Invaders volutamente riecheggia un album dei Gang of Four uscito nel 1979 che s'intitolava *Entertainment!*.



ticolare Piermario Ciani(...). “<sup>92</sup>

Effettivamente dietro a questo progetto c'era proprio Piermario Ciani, come confermerà Wu Ming 1 in un appassionato necrologio all'amico e collaboratore scomparso prematuramente nel 2006:

“Piermario Ciani (1951-2006) aveva scritto e s'era pubblicato da sé un volume autobiografico, Piermario Ciani. Dal Great Complotto a Luther Blissett, AAA, Bertolo 2000. Un libro-oggetto, coi risvolti di copertina tagliabili e trasformabili in segnalibri, e con le pagine che giustappongono testi di varia origine e immagini deformate. Si saltabeca dagli anni in cui Pier fotografava gli esponenti del sottobosco punk friulano (la scena del cosiddetto "Great Complotto") fino agli exploit dello pseudonimo multi-uso "Luther Blissett" nella seconda metà degli anni Novanta, passando per i tanti progetti in collaborazione e in parallelo con altri due poliedrici artisti e operatori culturali, Vittore Baroni e Massimo Giacom: nel 1980, l'inesistente noise-rock band dei Mind Invaders, che esisteva soltanto nelle recensioni della stampa specializzata; nel 1981, il network transnazionale denominato "TRAX", i cui partecipanti si chiamavano TRAX 01, TRAX 02 etc., idea ripresa vent'anni più tardi dal mio collettivo (basti vedere com'è firmato questo articolo); per tutti gli anni Ottanta e Novanta, un'intensissima produzione di "arte postale", opuscoli, messaggi in bottiglia e adesivi. Soprattutto gli adesivi, tanti, da appiccicare in luoghi pubblici o privati, recanti messaggi inattesi, koan, aforismi, sovente prodotti in serie tematiche. Basti pensare alla serie del 1992, "Art is the beginning of something else", in cui si evidenziava la sillaba "Art" in apertura di parole semanticamente estranee: "ARTiculation", "ARTillery", "AR-Teriosclerosis". Addirittura, Pier, Vittore et alii muovevano i fili di un supereroe-marionetta, Stickerman, l'uomo degli adesivi. Quando, nel 1994, nacque il Luther Blissett Project, Pier vi fece confluire tutte le sue esperienze precedenti, trasformandolo in una grande sintesi della controcultura italiana dal '77 in avanti. Alcuni suoi progetti mai del tutto avviati vennero "riciclati" e messi in un nuovo contesto, e divennero le basi di alcune memorabili beffe blissettiane.”<sup>93</sup>

Piermario Ciani fu il *trait d'union* fra la sottocultura degli anni '80, quella del Great Complotto e di Trax, e il Luther Blissett Project. Il fatto che gli inglesi

---

<sup>92</sup> Blissett, L., *Mind Invaders*, Castelvechi, Roma 2000, p. 22/24.

<sup>93</sup> Questo accorato ricordo di Piermario Ciani firmato Wu Ming 1 è consultabile all'indirizzo <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/08/001884.html>

Guns for Hire e gli italiani Mind Invaders fossero progetti simili e coevi, anche se quello italiano era prettamente una beffa culturale (I Guns for Hire diventeranno una band vera e propria, mentre i Mind Invaders non andranno mai oltre la montatura mediatica), evidenzia chiaramente quanto la scena Post Punk italiana in città come Bologna e Pordenone fosse all'avanguardia.

Ricapitolando, si erano venute a formare fra il 1958 e il 1980 quattro realtà definite di cui è difficile tracciare dei confini precisi

a) icona pop : una star non necessariamente solo del mondo musicale che arriva ad acquistare un grado di celebrità fra i giovani. Il nome a volte non fa parte dell'icona pop, come abbiamo visto per Elvis Presley. L'icona pop nelle sue manifestazioni più eclatanti diventa un volto collettivo il cui utilizzo è estremamente vario e in cui tutti i giovani si identificano. Inoltre l'icona pop, a differenza della stage identity, non ha un robusto *plot* a cui richiamarsi.

b) stage identity: una identità da palcoscenico munita di un nome di invenzione e di una immagine prestabilita che si rafforza attraverso un plot sia narrativo sia mediatico. La stage identity, essendo un prodotto di fantasia, trova nel nome il cavallo di Troia per entrare nell'immaginario collettivo del teenager e diventare istantaneamente un eroe generazionale. I vari Paul Revere, Ziggy Stardust e Johnny Rotten in poco più di quindici anni crearono dei modelli validi ancora oggi, precedenti a cui ogni artista per sfondare avrebbe dovuto tenere in considerazione. Potremmo dire, quindi, che la stage identity è il modello massimo di complessità di icona pop perché unisce lo sfruttamento dei canali mediatici insieme alla potenza dell'onomastica. Inoltre occorre dire che spesso la stage identity ha un carattere di temporalità molto stretto, andando ad incarnare un dato momento della moda musicale, e questo implica che la stage identity abbia una vita relativamente breve. David Bowie è stato Ziggy Stardust per un anno mentre John Lydon è stato Johnny Rotten per due anni. Solo alcuni artisti sono rimasti ad indossare le loro stage identities per un lasso di tempo maggiore, con un alto prezzo da pagare: l'impossibilità di potersene distaccare. In questi casi, allora, la stage identity e l'icona pop possono coincidere. All'icona pop resta un potere plagiante maggiore grazie al nome e al plot che segue, mentre chiaramente il suo potere di sintetizzare un periodo musicale in un'immagine visiva e narrativa viene ad indebolirsi a causa del suo prolungato utilizzo nel tempo.

c) Nome di band: un nome al plurale che indica i componenti di un gruppo

musicale. Ha avuto varie incarnazioni. Inizialmente al nome del solista seguiva il nome della band. Poi c'è stato il nome della band al plurale e infine il nome della band al singolare. Quest'ultimo stadio ha coinciso con l'annullamento dei confini identitari da parte della band che non è più una band di supporto per un solista di successo ma finisce per diventare, col finire degli anni Sessanta un vero e proprio collettivo artistico.

d) Nome di collettivo: In un collettivo artistico non esistono nessun leader, icona pop o tantomeno stage identity. Ognuno mette il suo apporto in una struttura, almeno a livello mediatico, del tutto democratica. Solitamente il nome è al singolare, a differenza di quello di band, che tradizionalmente è plurale. I collettivi si distinguono dalle bands anche perché molto spesso non accettano di rimanere racchiusi nell'angusto spazio del solo medium musicale. Entro a essi vi sono anche artisti che si occupano di un particolare aspetto extramusicale, come le immagini da proiettare durante il concerto o l'aspetto grafico della copertina.

Oramai il canovaccio dei nomi possibili e le strategie mediatiche da seguire per arrivare al grande pubblico era stato scritto. Adesso l'industria e i musicisti potevano interpretarlo a seconda delle loro specifiche volontà e dei loro obiettivi. Ciò che era stata l'invenzione di grandi comunicatori a partire da quel momento sarà riprodotta *ad infinitum* dalle industrie della musica pop fino ad uno stucchevole manierismo che rende il più delle volte il nome di una band o di una icona pop piuttosto prevedibile. Un esempio su tutti, che mi piace ricordare, è il nome di una band che a metà degli anni Ottanta si affacciò sulla scena musicale inglese proponendo un revival del suono Mod degli anni Sessanta. Il loro nome era The Cortinas. Innanzitutto occorre notare come si usi il plurale, che da lì in poi diventerà un chiaro richiamo agli anni Sessanta, nonché il richiamo ad un modello di macchina, la Ford Cortina, che era la macchina prediletta della comunità Mod. I nomi delle bands, così, da quel momento in poi, se saggiamente scelti e ponderati, potevano dire tutto di una band ancora prima di ascoltarne una singola nota.

Tornando ai primi anni Ottanta, però, si avvertì fin da subito che il percorso della stage identity era arrivato ad un momento di svolta con Steve Strange e i suoi Visage, alfieri del movimento New Romantic. Steve Strange era in tutto e per tutto una versione di Ziggy Stardust aggiornata al 1980<sup>94</sup>, una stage identity, però, che non aveva a differenza dei suoi illustri predecessori un plot da seguire o stra-

---

<sup>94</sup> Frith, S., *Il Rock è finito*, EDT editore, Torino, 1990, p. 201

tegie mediatiche da adoperare per diventare subito celebri. Steve Strange era la prima stage identity senza niente di tutto questo. E il nome della band che lo affiancava, Visage, la diceva lunga su cosa era accaduto dopo che il post-punk e il suo tentativo di disfarsi della icona pop era fallito. Visage è un termine francese che significa volto, ma se si divide la parola, prendendo in esame il radicale della parola francese Vis- e isoliamo il suffisso della parola –Age, ( in ingl. età, epoca) diviene chiaro il messaggio subliminale celato dietro a questo nome di band: in un'epoca ossessionata dal volto (nel 1980 nasce la rivista inglese The Face) la band non può altro che essere un veicolo promozionale per la nuova icona dell'età del viso (Visage). Lo stesso David Bowie, quasi come se si trattasse di un passaggio di consegne, volle Steve Strange come ospite nel suo video promozionale per la canzone *Ashes to Ashes*. David Bowie abdicava in favore del nuovo trend di cui era stato antesignano e di una nuova icona pop, che, però, aveva una differenza fondamentale rispetto alla sua stage identity Ziggy Stardust. Ecco una famosa frase di Steve Strange che involontariamente ci spiega il perché di questa differenza:

“One bloke recently said to me, “Cor, mate, you’re not on stage now!” – So I turned round and said to him : “ My dear, I’m on stage 24 hours a day”...and I am”

Steve Strange non era più un cantante trasformato in una *stage identity* troppo fortunata, a tal punto da doverla uccidere. Steve Strange la persona che cammina per le strade fermata da un passante e lo Steve Strange che agisce sul palco sono la stessa persona. Il fatto che il suo vero nome fosse Steven Harrington, a differenza dei casi di Bowie e Lydon, ci risulta del tutto privo di interesse. La stage identity aveva del tutto cancellato la figura convenzionale di cantante. Per essere una vera pop star di nuovi *trend* giovanili si doveva essere icona e personaggio allo stesso tempo, stage identity, ovvero incarnazione tangibile di una esperienza collettiva quale può essere un trend generazionale. Così Ziggy Stardust, Johnny Rotten e Steve Strange assomigliano sempre più ai personaggi di un fumetto generazionale che a cantanti.

Si poteva essere *stage identity* anche con l'uso del solo volto, come immagine tangibile di una collettività. Così l'icona pop tornerà in auge, sfruttando le esperienze della stage identity. L'icona pop, quindi, utilizzando non più uno pseudonimo ma un nome da stage identity diventava un'iper-identità, cioè un superoe della realtà fantastica del Pop.

Da Madonna, arrivando fino a Lady Gaga, questa sarà la formula dell'icona pop: un volto a cui veicolare vari *trend*. Ecco perché Madonna fu la prima stage identity a sopravvivere per lungo tempo potendosi reinventare ciclicamente. Non era più l'artista che andava dalla moda, quindi, ma la moda che andava dall'artista. Queste considerazioni, comunque, ci portano ancora più lontano rispetto alla tradizione pop da cui Luther Blissett prenderà a pieni mani. Una tradizione, questa, che fra scandali mediatici manipolati ad arte, riferimenti iconografici e onomastici che dalla cospirazione del condividuo arriveranno fino al nome *brand* di Wu Ming. Come vedremo tutta questa epopea sarà una grande campagna mediatica nel nome di un autore senza volto piuttosto che che una "faceless revolution",

È il momento di tornare ai nostri due nomi propri per fare il punto della situazione

### 3. Luther Blissett e Wu Ming: due nomi a confronto

Questo *excursus* nel mondo della musica è stato necessario anche per un motivo che solo ora , può essere compreso a pieno. Wu Ming, il *continuum* di ciò che fu Luther Blissett, è dagli stessi protagonisti del progetto definito come “una band di scrittori”. Un concetto, questo, che dai cinque scrittori bolognesi è stato ripetuto più volte e ha affascinato l’immaginario dei critici tanto che il libro di Gaia de Pascale sui Wu Ming ha come proprio come sottotitolo “ *Wu Ming - non soltanto una band di scrittori*”<sup>95</sup>. Così la band Wu Ming rivendicava questa dimensione presa in prestito dal mondo della musica, almeno in questa seconda fase della loro proposta artistica. Riguardo al nome Luther Blissett, invece, i protagonisti non avevano mai parlato di band, anche se potremmo definirlo tale, cioè Luther Blissett una band di scrittori aperta a partecipazioni esterne, poiché tutti potevano scrivere con il nome Luther Blissett, partecipando così al progetto. Da qui una prima forte differenza fra le due esperienze che può riassumersi così:

a) Luther Blissett era composto da 4 scrittori aperti ad infinite collaborazioni che andavano ad essere lo stesso Luther.

Luther Blissett = 4 + n

b) Wu Ming invece sono sì composti da 5 scrittori aperti a partecipazioni esterne (come in *Asce di guerra* e *Ti chiamerò Russell* ), ognuno di loro ha una propria carriera solistica in cui si firmano con il nome Wu Ming più un numero che li contraddistingue. Infatti i Wu Ming parlano di “progetti solistici”, proprio come se fossero una band affermata di musicisti che nel tempo lasciato libero dalla band si dedica ad altri progetti in cui la band non sia presente.

Wu Ming = 5 individui aperti a progetti solistici e a partecipazioni accreditate

Quel +n messo al fianco di Luther Blissett è il cuore di una questione spinosa: attraverso quella variabile il nome perde la sua definizione di termine a referente unico. Tutti possono essere Luther Blissett. Anche tu che stai leggendo queste pagine in questo momento potresti esserlo, almeno potenzialmente, se fra il 1994 e il 1999 avessi voluto prenderne parte. Il tuo nome e anche il mio sono

---

<sup>95</sup> G. De Pascale, *Wu Ming - non soltanto una band di scrittori*, Il Melangolo, Genova 2009

scritti in quel + n. Quindi per il nome Luther Blissett e il nome Wu Ming<sup>96</sup> propongo due diverse definizioni tali da consentire di aprire il campo del nome proprio a queste nuove realtà.

Luther Blissett è un **nome collettivo proprio** : poiché Luther Blissett è un vero e proprio scrittore fictionale non in carne ed ossa ma tenuto in vita dalle parole e dalle attività artistiche dei membri che lo compongono. Tali membri azzerano la loro individualità per entrare dentro a quella co-individuale di Luther Blissett, insieme a tutti gli altri membri. Da qui nasce l'efficace termine co-individuo. Un individuo fictionale che si incarna grazie a un collettivo di persone vere e proprie

La foto di Luther Blissett è da questo punto di vista un'immagine suggestiva: non è altro che l'unione di alcuni lontani avi dei quattro promotori del gruppo. Luther Blissett ha un volto unico di una persona inesistente in cui tutti, appena entrano a far parte della co-identità, possono identificarsi come se si trattasse di una foto-tessera corale.



Wu Ming invece è un **nome proprio di collettivo** o band che sta ad indicare 5 individui ben precisi<sup>97</sup> che si coordinano sia per uscite a nome Wu Ming, quindi cooperando tutti insieme, sia per uscite soliste in cui la creatività individuale di ognuno dei componenti può avere uno spazio proprio. L'elusiva foto della band, che richiama alla memoria quella dei Residents, con tanto di didascalia pro-

---

<sup>96</sup> Tenterò di spiegare ulteriormente nel capitolo successivo queste due definizioni in un caso pragmatico di attribuzione: Cosa è successo se un "altro" Luther Blissett estraneo al nucleo Luther Blissett usa il nome Luther Blissett?

<sup>97</sup> Dal 2000 alla primavera del 2008, la formazione ha compreso: Roberto Bui (Wu Ming 1), Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2), Luca Di Meo (Wu Ming 3), Federico Guglielmi (Wu Ming 4), Riccardo Pedrini (Wu Ming 5).

vocatoria (“the revolution is faceless”), mostra, come si è visto, cinque ballerini senza volto.

Questa logica piuttosto contorta già evidenzia come l’esperienza del nome proprio collettivo abbia subito un brusco arresto a causa di un episodio di cui parlerò estesamente nel prossimo capitolo. Di fatto, con questo logo, i Wu Ming volevano rivendicare gli aspetti avanguardistici della loro proposta, peraltro ottenendo un risultato suggestivo. Ma questa trovata piuttosto efficace dal punto di vista mediatico non ha, a differenza del volto di Wu Ming, un corrispettivo ideologicamente altrettanto forte. Poiché se quei volti vuoti implicassero che ognuno può entrare dentro a quelle sagome vestite di tutto punto, pronte per il gran ballo della letteratura, allora ci troveremmo di fronte ad un altro nome proprio collettivo. Cosa non vera, poiché il modo di collaborare di Wu Ming sarà ben diverso rispetto a quello adottato nel progetto Luther Blissett.

Per chiudere questa seconda definizione con un simbolo iconico degno del volto di Luther Blissett ancora una volta ci viene in soccorso la musica. Nel 2001 i James, band inglese non molto conosciuta in Italia ma assolutamente di primo piano oltremarina, pubblicano quello che sarebbe dovuto essere il loro ultimo disco<sup>98</sup>. Il disco si intitola *Pleased to meet you* (ovvero “piacere di conoscerti”) e ha in copertina il volto di un uomo sulla quarantina che per la sua estrema ordinarietà e la camicia che indossa fa subito pensare ad un impiegato.

Fin qui niente di speciale. Perché anche gli Smiths<sup>99</sup> negli anni Ottanta avevano messo nella copertina dei loro dischi dei volti in primo piano, a volte di personaggi famosi, altre volte di persone qualsiasi, per dare al prodotto-disco una veste nuova, che andasse contro alle elaboratissime covers di moda all’epoca. La cosa assolutamente inedita di questa copertina, apparentemente come tante, è che il volto in copertina è stato costruito mettendo assieme alcuni tratti somatici dei cinque membri del gruppo: perciò, di fatto, il volto di una persona inesistente, a cui la band ha dato il nome di James. È interessante notare come questo humour, tipicamente inglese, abbia una notevole consapevolezza identitaria. Ad un primo strato di lettura si ha “nome della band – James; titolo del disco – Pleased to meet you”, ma al secondo strato ci troviamo di fronte ad una doppia valenza:

---

<sup>98</sup> La band si riformerà nel 2007 e l’anno dopo darà un seguito a *Pleased to meet you* con *Hey ma*.

<sup>99</sup> Interessante notare in questa sede che i James hanno fatto un tour assieme agli Smiths come gruppo spalla. Le bands erano talmente in buoni rapporti che gli Smiths fecero una cover di una canzone dei James, allora agli esordi, “*What’s the word?*”



- 1) una foto parlante in cui un certo James, quasi animandosi e uscendo fuori dalla bidimensionalità a cui è relegato dice di essere contento di fare la tua conoscenza;
- 2) una affermazione di identità da parte del gruppo che perde i contorni di individualità nel co-individuo James.

Ma solo i James possono essere i James, come solo i Wu Ming possono essere i Wu Ming. Il nome è proprio, cioè a referente unico, però sta ad indicare una persona fatta da più persone, quindi un nome proprio collettivo.

Probabilmente se i Wu Ming fossero stati strettamente coerenti con le loro concezioni teoriche avrebbero scelto di rappresentarsi con un patchwork dei loro cinque volti, così come fecero i Queen nella copertina di *The Miracle*, un disco del 1989.

La bellissima copertina dei James non è un caso isolato. Non è altro che la manifestazione visiva di una consapevolezza che molte band hanno conquistato negli ultimi anni: quella di essere una individualità fatta da più persone. Nel 2001, proprio lo stesso anno di *Pleased to meet you* dei James, i Depeche Mode pubblicano *Exciter*. Nelle note di copertina è scritto questo

Depeche mode is:

– Dave Gahan, Andrew Fletcher, Martin Gore.<sup>100</sup>

Anche in questo caso è evidente la rivendicazione di individualità da parte del collettivo. Non ci troviamo di fronte ad un errore o a un vezzo d'artista, ma ad una nuova consapevolezza. Depeche Mode è un “uno” fatto da più persone: un nome a referente unico (solo loro possono essere l'entità Depeche Mode) e nel contempo multiplo (Depeche Mode è formato da tre persone: Dave Gahan, Martin Gore, Andrew Fletcher).

Questa realtà in cui Depeche Mode è sia singolare sia plurale, perché è un collettivo formato da più individui, fa essere il nome proprio di collettivo un nome a referente multiplo variabile, in quanto i componenti di o dei Depeche Mode possono subire defezioni o avvicendamenti, ma pur sempre rimanere Depeche

---

<sup>100</sup> Questo uso del verbo essere al singolare per Depeche Mode sarà usato nuovamente nelle liner notes di *Playing the Angel* del 2005. Invece la maggior parte delle band usa nelle note dentro ai libretti dei loro dischi ancora la forma classica in cui, accanto al nome della band, c'è il verbo alla terza persona plurale seguito dal nome dei componenti del gruppo.

Mode. Così accadrà per Wu Ming che, nonostante la defezione di Di Meo (Wu Ming 3), continua a chiamarsi Wu Ming.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Le band talvolta subiscono avvicendamenti talmente repentini nella loro fase di formazione da far sì che alcune volte non rimanga nessuno dei membri originali, ma il nome proprio di collettivo rimanga invariato.

#### 4. Luther Blissett contro Luther Blissett: problemi di attribuzione letteraria di fine millennio

Nel 1996 eravamo nella fase iniziale del Luther Blissett Project, eppure già allora era riuscito a concentrare su di sé una discreta attenzione da parte dei media. Fin dai primi mesi, il progetto, divulgato attraverso numerose piccole pubblicazioni e *fanzines*, aveva originato lo stupore di tutti l'importante presa di posizione del collettivo riguardante l'uso del nome Luther Blissett: qualsiasi lettore, quasi come in un concerto punk degli esordi, poteva abbandonare il pubblico e lanciarsi sul palco per suonare con la band. Non solo, ma poteva addirittura unirsi al front-man in un duetto salendo così al centro della ribalta. Poteva persino essere Luther Blissett; per continuarne le sue gesta di *popular epic* e non solo cantarle ma addirittura impossessarsi del nome e scrivere usando la sua firma. Luther Blissett era una open pop star: ognuno poteva entrare dentro il firmamento letterario avvalendosi di questo nome.

Questo sovvertimento dell'universo onomastico, che certo richiama alla mente alcuni dettami del movimento no copyright, fu preso alla lettera da un giovanissimo scrittore che nei primi mesi del 1996 pubblicò per la Mondadori, nella collana degli Oscar Mondadori, il libro *Net Generation* a nome Luther Blissett, pur non facendo parte di nessuna cellula del collettivo e agendo in completa autonomia. Questo scrittore era Giuseppe Genna, all'epoca uno sconosciuto scrittore ventisettenne che solo a partire dai primi anni del nuovo millennio acquisterà una certa notorietà con libri come *Nel Nome di Ishmael* e *Dies Irae*. Questo giovane autore, pur richiamandosi da vicino al collettivo, volgarizzava alcuni aspetti del Blissett-pensiero originale tendendo la mano alla nascente *net-culture* piuttosto che focalizzarsi sul ricchissimo media del mondo delle *fanzines* alternative, come aveva fatto originariamente il nucleo primigenio del gruppo.

Una situazione paradossale: una cellula apocrifa non autorizzata di un collettivo che, peraltro, aveva sempre invitato i fans a farsi continuatori di questa saga mediatico-letteraria: quale fu la reazione del gruppo *originale* Luther Blissett all'uscita del libro di Giuseppe Genna, alias Luther Blissett?

La risposta è data dagli stessi membri del gruppo. Essi scrissero un articolo intitolandolo "*fatwah*", prestito arabo che significa "vendetta". Già il titolo ci preannuncia il tono del brano. Ma ecco il testo:

COMUNICATO DI LUTHER BLISSETT CONTRO IL LIBRO DI "LUTHER  
BLISSETT" NETGENERATION (OSCAR MONDADORI)

Sta per essere spacciato nelle librerie di tutta Italia Netgeneration, librercolo firmato col nome multiplo "Luther Blissett" ma in realtà opera di tal Giuseppe Genna, alias Scaligero@planet.it, alias "il poeta freddo" e via cazzeggiando. L'operazione consiste nella risciacquatura e nella banalizzazione sistematica di alcuni aspetti - a mio parere i meno interessanti - del cosiddetto Luther Blissett Project. Oltretutto per la pochezza dei contenuti, Netgeneration (libro tedioso e imbecille finanche nel titolo) è esecrabile per lo squallido tentativo di mettere sotto copyright la firma "Luther Blissett", che è invece libera, fluttuante, adottabile e adattabile da chiunque (proprio da CHIUNQUE, quindi anche da Genna, ma senza copyright!).

Genna, di cui si sa solo che è "un venticinquenne che ha scoperto Internet" (!), ha cercato di trasformare il Luther Blissett Project in una barzelletta cyber-generazionale: ma il nome multiplo non è solo roba da "gggiovani", è usato anche da sessantenni, e per la maggior parte da persone a cui non frega niente di I\*\*\*\*\*t.

Negli articoli che giornali e riviste dedicano a Luther Blissett ricorrono gli aggettivi "telematico", "informatico", "elettronico" etc. etc. Compare spessissimo anche la solita parola di 8 lettere che comincia per "I" e finisce per "T". Bene, si tratta di idiozie pleonastiche. Chi s'è mai definito "telefonico", "alfabetico" o "tipografico"? Chiariamoci: Luther non disprezza il sensazionalismo sulla tecnologia e sulla comunicazione, anzi, finora ne ha avuto bisogno per creare diversivi e cortine fumogene: mentre tutti si genuflettevano davanti all'altare del Tempo Reale, le informazioni più utili viaggiavano su quelli che Hakim Bey definisce "Intimate Media".

Ed è ancora così: il sottobosco delle fanzines è tuttora mooolto più interessante di World Wide Web; la rete postale rimarrà ancora per molto tempo più estesa e ramificata di Internet - in Uganda non c'è praticamente nessun netwanker ("segiolo-in-rete"), ma ci sono diversi mail-artisti ; inoltre, è inestimabile l'importanza di quelle BBS off-Internet che non censurano e consentono l'anonimato (es. le reti

Cybernet ed ECN)<sup>102</sup>. [...]

Insomma, nel cyberspazio tutto è troppo visibile e (pre)vedibile: ci sono troppi Lumi! Luther Blissett usa I\*\*\*\*\*t, ma ha anche bisogno di conigli d'ombra, di strade lunghe e accidentate, di dicerie che cuociano la cultura di massa a fuoco lento. Quindi non aspettatevi da Luther le solite banalità hi-tech: aspettatevele da Genna e da altri come lui; e poi, Luther non intende assolutamente "abbandonare il corpo"... Diversamente da altre teste d'uovo, Genna non ha atteso l'andropausa per teorizzare il "sex appeal dell'inorganico".

Se il libro fosse almeno decente, consiglierei a tutti di fotocopiarlo e/o scannerizzarlo, di depositarlo nelle BBS e reti amatoriali, di diffonderlo nei centri sociali in edizioni pirata a prezzo di costo...Ma il libro è solo un cumulo di merda [\*], e non vale tanta fatica.”<sup>103</sup>

Questo scritto del nucleo originario del Luther Blissett è interessante per molti motivi; innanzitutto salta all'occhio, nell'incipit, il “*tal* Giuseppe Genna”, detto da scrittori che all'epoca erano sconosciuti e si celavano dietro quel nome di condividuo non lasciando trapelare niente delle loro vere identità. La prima *querelle* letteraria fra una persona in carne ed ossa ed un condividuo. Il nucleo originario di Luther Blissett andava contro Luther Blissett-Giuseppe Genna per aver ceduto alle lusinghe del copyright e immesso nel circuito chiuso della forma-libro il nome Luther Blissett che deve essere “fluttuante”, “adottabile a adattabile da chiunque”.

Curioso che solo due anni dopo uscirà per Einaudi il romanzo *Q* del nucleo originario di Luther Blissett, che sarà sì disponibile in rete ma per cui certo, come è giusto che sia, i Blissettiani bolognesi percepiranno i diritti d'autore delle copie cartacee vendute. Un romanzo, *Q*, che avrà molto successo e quasi subito i cinque bolognesi sveleranno le loro vere identità, dopo l'ipotesi che sotto questo nome “mitico” si fosse nascosto addirittura Umberto Eco.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> BBS (Bulletin Board System) è un computer che utilizza un software per permettere a utenti esterni di connettersi a esso attraverso la linea telefonica, dando la possibilità di utilizzare funzioni di messaggistica e file sharing centralizzato. Il BBS fu sviluppato negli anni Settanta e prima dell'avvento di Internet (di cui può essere considerato a tutti gli effetti l'antesignano) conobbe il suo momento di massima popolarità.

<sup>103</sup> L'articolo è consultabile all'indirizzo [http://www.lutherblissett.net/archive/149\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/149_it.html)

<sup>104</sup> Pare che gli stessi Luther Blissett poco prima dell'uscita di *Q* abbiano creato l'ennesima beffa, firmando a nome Andrea Ridolfi “un pamphlet che “analizzava” Luther Blissett come enne-

Dopo quasi tre lustri dalla pubblicazione di questo scritto, da cui emergono le contraddizioni interne al progetto stesso vittima del suo stesso essere “fluttuante” e “adottabile da chiunque” si può notare come Giuseppe Genna, con il suo *Netgeneration* avesse aperto una crepa nell’edificio Blissettiano: se il nome poteva essere usato da tutti, proprio da tutti, era inevitabile a lungo andare che esso avrebbe perso di riconoscibilità: alla richiesta di un libro di Luther Blissett un commesso di libreria avrebbe potuto rispondere “Sì, ma quale?”. E oltre ai primi due Luther ci sarebbe potuto essere un terzo, un quarto e un quinto scrittore che si sarebbe potuto firmare con quel nome, senza contare magari il vero Luther Blissett a cui poteva venire voglia di scrivere un libro di memorie sulla sua gloriosa carriera sportiva da poco conclusa. Possibilità, queste, che prese tutte insieme, lasciano un quadro sconcertante di cosa sarebbe potuto diventare quel nome proprio: da identificatore a insieme ondivago di una pluralità sfuggente accomunata solo da un nome uguale per tutti.

Di questa esperienza negativa terranno conto i cinque Luther quando nel 2000 si chiameranno Wu Ming, stavolta senza dare la possibilità a nessun altro di utilizzare il proprio nome. Così da open pop star si passava alla dicitura di band, talvolta aperta a collaboratori esterni come accadrà per *Asce di Guerra* con Vitaliano Ravagli del 2000 o *Ti chiamerò Russell* del 2002. Il sogno chiamato coindivido sarà abbandonato dal gruppo per evitare situazioni come quelle in cui si imbarcavano a causa di un tal Giuseppe Genna e del suo apocrifo Blissettiano non autorizzato.

Rimane invece invariato l’amore per la *sub-culture* e le nuove possibilità tecnologiche che, beninteso, non sono certo mal viste dal gruppo, ma sempre subordinate al mondo delle *fanzines* più sperimentali e estreme. E quindi, come la seconda morte di River Phoenix ci aveva suggerito, siamo di fronte all’ulteriore conferma che lo spettro di influenze Blissettiane era più anni Ottanta che non anni Novanta. Il postmoderno dell’ultima fase e la generazione artistica dei fuoriusciti

---

sima creazione delle lobbies "mondialiste", giudaico-massoniche, anti-cristiane e anti-europee etc. Secondo questo Ridolfi, l’ipotesi che Blissett fosse una creatura approntata da Umberto Eco, una sorta di mostro di Frankenstein nato nei dipartimenti di semiotica, era giustificata da una "attenta" lettura (pesantemente paranoide) delle opere del professorone”. Questa citazione è tratta da Infoxa, un trimestrale letterario di cui non ho potuto consultare l’originale, ma solo la riproduzione di un’intervista a Luther Blissett, all’indirizzo on line

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/201199.html>. Interessante notare come, stando a quanto è riportato nel cappello introduttivo all’intervista, vi fosse presente nel n.10 di Infoxa un intervento di un altro Luther Blissett apocrifo, non riconducibile a Giuseppe Genna, da cui il nucleo originale prende le distanze.

dal punk è di gran lunga preferita rispetto alla “Netgeneration” che allora muoveva i primissimi passi. Nel 1996 Internet era davvero una novità assoluta.

Giuseppe Genna, comunque, è protagonista di una così dura critica da parte del gruppo non solo per il furto nominale di cui si è macchiato, che - se non denunciato dal nucleo originale - avrebbe incrinato la credibilità dell'intero progetto, ma soprattutto per aver messo davanti agli occhi di tutti il lato debole del Project: Luther Blissett per esistere deve essere vincolato da un nucleo centrale che gestisce l'intero gioco e ne detta le regole. Se accade veramente che un altro Luther Blissett si sostituisca al Luther Blissett originale, pur avverandosi la volontà principale del progetto, cioè la sostituzione dell'individuo con il *condividuo*, viene a crearsi un assurdo logico per cui esistono due capi-progetto a nome Luther Blissett che la pensano diversamente; e, nel caso, specifico, sono due persone che hanno concezioni totalmente diverse finendo per rivendicare, paradossalmente, un certo tipo di individualità anche se si firmano con lo stesso nome, quello del *condividuo*.

È davvero una situazione inedita nel mondo letterario: un autore scrive un *pamphlet* incendiario contro sé stesso.

La mitica figura di Luther Blissett viene fortemente ridimensionata da questo *impasse* e si scopre che questo autore fictionale può essere ubiquo, uno e trino solo nel momento della singola *performance* provocatoria e degli scritti collettivi da *fanzine* o in libricoli da piccola casa editrice a bassa tiratura che ne costituiscono e ne costruiscono il mito. Poi, però, quando si entra in libreria con un prodotto mainstream, ci può essere un solo un Luther Blissett.

Luther Blissett uscirà sconfitto da quella vicenda e, in quel momento, l'apocalisse nominale di cui voleva essere il primo fautore subisce un forte ridimensionamento che porterà gradualmente, prima a scendere a patti con l'establishment letterario, poi a sciogliere il nucleo originale per risorgere dalle proprie ceneri, in un battibaleno, e con un solo radicale cambiamento: quello del proprio nome.<sup>105</sup>

A chiudere questa *querelle* nominale sarà l'importante contributo dello stesso Luther Blissett apocrifo Giuseppe Genna che, rispondendo alle critiche dei Luther Blissett “veri” mette a nudo i lati deboli del progetto:

---

<sup>105</sup> Che Luther Blissett si stato in un certo qual modo sconfitto dalle leggi intrinseche al suo stesso progetto e al suo nome lo si evince dalla scelta di Wu Ming di pubblicare il seguito di *Q* con quest'ultimo nome invece che con quello di Luther Blissett.

Chi è l'autore del libro giunto via Internet e indicato come il manifesto delle nuove libertà? Un colto intellettuale avrebbe plagiato gli stessi plagiatori che, comunicando in rete, rifiutano il "copyright". Parla il protagonista della vicenda.

Prima metà di marzo. Un libretto stranissimo appare nelle librerie preceduto da squille polemiche che sconcertano i lettori. L'autore del testo, è tale Luther Blissett. Mondadori è l'editore. Posiziona il testo nella narrativa degli Oscar. Lo vende a lire 11.000. Vista la natura del manoscritto, insolita per il suo coté raffinement generalista, Mondadori prende le distanze dal contenuto del libro, annunciando, in una gelida nota iniziale, che la pubblicazione è volta a testimoniare "il fenomeno di una sovversione annunciata, la qual cosa non costituisce una "condivisa proposta culturale". Sovversione annunciata: Net Generation si annuncia come il "Manifesto delle nuove libertà", il libro rosso di una generazione che rivendica un ruolo silenziosamente rivoluzionario. Il libro di Blissett è la cronaca e il progetto di questa rivoluzione. In cinque capitoli si delinea una mutazione radicale di valori e di visione del mondo. A partire dagli orientamenti culturali (con l'inserimento e la dignificazione anche etica della cultura trash di Pulp fiction di Star trek), passando per la rivoluzione sessuale in atto (con marcata traiettoria che porta ad una sessualità oscura e torbida), Blissett denuncia che ogni paradigma storico e spirituale verrà sgretolato dalla "comunità che viene". Grazie alle nuove tecnologie e all'imporsi di una nuova antropologia assimilata con il successo di Internet, la Net generation è pronta a mutare i modelli sperimentati sulla Rete per far compiere alla realtà un salto che equivale ad una mutazione genetica. La storia sostituita dal sentimento del complotto e la storiografia dalla dietrologia; l'avanzamento di spiritualità secondarie ed eccentriche sull'onda dello Scontento e della Noia di massa; l'ideologia della mercificazione abbattuta dall'odio per il Denaro e il Potere sono i cardini della profezia del Blissett di Mondadori, che già appare incredibilmente realizzato. Ma chi è Luther Blissett? E perché il suo libro solleva un polverone? Cominciamo con l'identità. Di fronte al nome Luther Blissett gli appassionati di calcio pensano a un'autobiografia del cannoniere di colore che militò nel Milan negli Anni Ottanta, meritando appellativi ingiuriosi, vista la resa disastrosa e l'appeal da pachiderma in decadenza. Altri riconoscono invece in Luther Blissett l'autore delle beffe a Chi l'ha visto, l'anonimo che da anni gioca scherzi al mondo dei mass media mistificando l'opinione pubblica grazie a goliardate. Luther Blis-



sett è il nome collettivo dietro cui si cela il progetto di sbeffeggiare i media e il mondo dello spettacolo, rivelandone la farsesca inanità e il tragico vuoto pneumatico che li governa. Una sigla che copre un progetto che ha avuto successo nella cultura underground e che è divenuta la maschera di un drappello anarchico costituitosi in un autentico gruppo d'azione falsificatrice.

Il Luther Blissett Project agisce partendo da situazioni liminali, periferiche per colpire al cuore l'impero. È la periferia aggressiva e creativa contro il colosso del Capitale, della meritocrazia danarosa, del dirigismo ultraborghese. A riprova della purezza del progetto Blissett, gli autori dell'ideologia della bufala non praticano la politica del copyright sui testi che producono. Chiunque può riprodurre i testi di Blissett senza pagare i diritti. Nome collettivo e no copyright sono i due piedi di porco con cui i simpatici detrattori del Sistema, si apprestano a scardinare i portoni dell'ordine vigente.

## SPIAZZATI DAL MARCHIO

Ma questa volta no. Un fatto anomalo dà consistenza allo spettro di Luther Blissett. In fondo al libro edito da Mondadori splende il marchio della vergogna: il testo è soggetto ai diritti SIAE. Cos'è accaduto? E cosa ha scatenato le ire del gruppo ideologico che si cela dietro il Luther Blissett Project? Semplice: il libro non è frutto di una liri beffa al sistema.

Spiazzati dall'uscita di un manifesto identico al loro presso un grande editore, i Blissett, stizziti, hanno reagito scatenando la stampa: Manifesto, Repubblica e Unità hanno gridato al plagio. Avvenimenti ha decretato che la critica ha stroncato il libretto. Con rabbiosa determinazione, questi eredi di Gaetano Bresci che lanciano bombe di carta stampata, diramano un fax pubblicato dal "Manifesto" in cui si grida alla guerra santa contro i "cani da copyright". In un secondo momento-aimé, troppo tardi - il Luther Blissett Project ha rivendicato come suo il testo. Il quale, in effetti, ha un'origine a dir poco equivoca.

Non si tratta, infatti, di un normale manoscritto giunto sui tavoli degli Oscar Mondadori. Il testo è stato inviato attraverso Internet a un inconsapevole "collettore", che si è visto recapitare sul suo computer questo "manifesto delle nuove libertà". Il nome del collettore, semplice ambasciatore che non porta pena, è Giuseppe Genna. Insieme alla Mondadori, è considerato dagli anarchici del Project il vero

"cane da copyright" contro cui lanciare anatemi e scomuniche.

Ora, Giuseppe Genna sono io. Sono nato il giorno e l'ora dello scoppio della bomba in Piazza Fontana. Dall'estate del '95 sono collegato a Internet. Ed è attraverso Internet che un anonimo, colto, raffinato mistificatore del nome Luther blissett mi ha inviato a frammenti, il libro. Il 12 dicembre, il mio compleanno, Luther mi ha affidato la chiave per ricomporre il manoscritto, con l'indicazione di portarlo alla Mondadori e di fargli da esclusivo portavoce. Così è stato. A dispetto di Luther Blissett, Luther Blissett si è dissociato da sé stesso. Il campione di plagi è stato plagiato.

A parte la penosa e divertente che ne è nata il testo merita attenzione. Innanzitutto perché significativo di un processo storico in atto. Poi perché scritto in uno stile che segnala una cultura e una capacità di divulgazione così ampia, da esorbitare le possibilità del sottoscritto. Negli ambienti letterari si sussurra che, vista l'opera di mistificazione della mistificazione, vista la cultura e la competenza sulle nuove tecnologie, chi mi ha inviato potrebbe essere addirittura Umberto Eco. Ma qui la farsa si allarga e la verità si connota progressivamente come patetica impostura. Parola di Blissett?"<sup>106</sup>

Luther Blissett dunque era stato gabbato da se stesso. Il postulato della co-individualità su cui si basava il suo progetto aveva creato la possibilità che chiunque, battendo sul tempo il nucleo originario, portasse la rivoluzione in libreria, attutita in alcune sue idiosincrasie, come per esempio quella del copyleft. Questa vicenda indubbiamente ebbe un peso determinante sullo scioglimento dei Luther Blissett originari. Se la co-individualità implicava il rischio di vanificare i risultati del progetto, la cosa migliore era, dopo aver sfruttato adeguatamente cinque anni di provocazioni e *querelle* letterarie intorno a questo nome proprio, tentare di scrivere un'opera che per la sua portata cancellasse altri Luther Blissett, facendo entrare il vero Luther Blissett dentro alla letteratura italiana e, subito dopo, disfar-sene. Infatti, dopo *Net Generation*, una breccia era stata fatta nel sistema. I Luther Blissett optarono per il nome Wu Ming abbandonando la co-individualità nel nome di un marchio.

---

<sup>106</sup> Da "Letture, mensile di informazione culturale letteratura e spettacolo", anno 51 n.527, maggio 1996, pag. 18-19. L'articolo adesso è consultabile all'indirizzo on-line [http://www.lutherblisset.net/archive/293\\_it.html](http://www.lutherblisset.net/archive/293_it.html)



## 5. Il suicidio rituale di Luther Blissett e i nuovi percorsi di Wu Ming

Il 1 Settembre 1999, a pochi mesi dall'uscita di *Q*, il nucleo originario del Luther Blissett Project decide di togliere la vita al co-individuo Luther Blissett attraverso un suicidio rituale, il seppuku. Ecco il comunicato stampa che preannuncia questo evento che chiude un'esperienza scrittoria e mediatica lunga cinque anni:

"[...] Molte soggettività delle colonne italiane del Luther Blissett Project hanno deciso di iniziare il millennio con un seppuku, un suicidio rituale. Il suicidio è la dimostrazione pratica della rinuncia di Blissett alla sopravvivenza come logica identitaria e territoriale. Il suicidio è l'ultimo, estremo, radicale darsi alla macchia di un eroe popolare.

Non si tratta di propugnare una soluzione nichilista e rinunciataria, ma di scegliere la vita. Il seppuku non è una direttiva, Luther Blissett è un nome che chiunque può continuare ad usare anche dopo il Capodanno del Duemila. Ci sono paesi in cui la lotta è appena cominciata ed è bene augurarsi che prosegua.

Il seppuku è un suggerimento per tutti coloro che usano il nome da almeno un lustro, per dare spazio a nuovi stili di quest'arte marziale, facendo fiorire e proliferare i piani quinquennali di chi utilizza il multiple name da poco tempo. Occorre essere stranieri senza nome in territori sconosciuti: per alcuni questo vuol dire iniziare o continuare a chiamarsi L.B., per altri significa necessariamente il contrario.

Così il seppuku non è la fine di Luther Blissett, ma l'inizio di una nuova fase, di un nuovo modo di servirsi della sua faccia e del suo nome. Per chi vi prenderà parte, il suicidio di Blissett significherà smettere di firmarsi con quella sigla, ma proseguire un cammino. Esattamente il contrario di quello che accadrebbe a un normale suicida: egli non va più da nessuna parte, mentre il suo nome viene spesso usato ancor più di quando si trovava in vita.

Il seppuku infine non è una mossa difensiva, per evitare il recupero del Multiplo da parte dell'industria dello spettacolo. Ciò che non ha identità non è recuperabile. Da sempre l'obiettivo di Blissett è entrare nel mainstream come cavallo di Troia e aprire le porte a molteplici esperienze. Ci devono dei soldi, ricordate? Ormai siamo dentro al caveau.

Pensiamo alla dottrina buddista della reincarnazione. I seguaci dello Svegliato non credono nell'esistenza dell'anima, tuttavia pensano che una persona possa raggiungere il nirvana dopo aver attraversato diverse vite. Ciò che appare a prima vista contraddittorio, la reincarnazione senza anima, senza identità, è possibile perché le azioni degli esseri viventi lasciano una traccia, una sorta di potenzialità che alla morte del corpo terreno dell'individuo produce la nascita di un nuovo essere.

Allo stesso modo, affinché la tensione che Blissett ha sprigionato in questi anni possa animare nuove (e vecchie) realtà e nuove esperienze, occorre che il suo cadavere rilasci spore più che mai infette e taumaturgiche. Tuttavia il Multiplo ha un'infinità di corpi, molti dei quali resteranno in vita nonostante la morte di alcuni altri.

Grazie al seppuku L.B. darà vita a molteplici rinascite, svincolate dall'uso di un nome. Perché per quanto si faccia, alla lunga un nome conduce a un'identità. Singola o multipla, reale o virtuale, storica o mitica, fa senz'altro differenza ma, dopo un po', si tratta di qualcosa a cui rinunciare.

Come ci ricorda Zhuang-zi:

"L'uomo perfetto è senza io, l'uomo ispirato è senza opere, l'uomo saggio non lascia nomi."

E, come disse l'inimitabile Cary Grant:

"Meglio andarsene un minuto prima, lasciandoli con la voglia, piuttosto che un minuto dopo, avendoli annoiati."<sup>107</sup>

Sembrava che su Luther Blissett il sipario fosse calato per sempre, ma nel 2009, a circa dieci anni dalla morte. I Wu Ming pubblicano il seguito del romanzo di Luther Blissett *Q*. Il nome Wu Ming è scritto sulla copertina del libro. Anche la veste grafica richiama visibilmente quelle dei libri di Wu Ming.

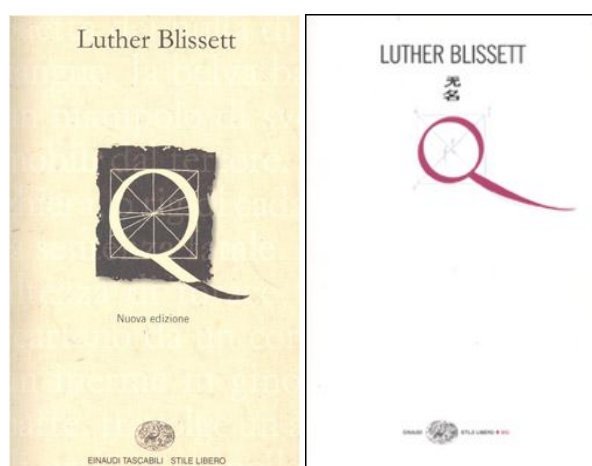
---

<sup>107</sup> L'articolo è consultabile all'indirizzo [http://www.lutherblissett.net/archive/452\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/452_it.html) on line



Così viene affermata la continuità dei due progetti, Luther Blissett e Wu Ming, nonostante, come abbiamo detto in precedenza, vi sia una differenza onomastica sostanziale fra questi due nomi propri.

Sempre alla fine del 2009 la seconda edizione di *Q* di Luther Blissett, disponibile fino a poco tempo fa, sparisce dagli scaffali delle librerie per fare posto ad una nuova edizione dell'opera, la terza, con una veste grafica rinnovata e, soprattutto, un sostanziale mutamento rispetto all'edizione del 1998. Ecco le due copertine:



Il cambiamento a prima vista sembra inesistente. Il nome proprio Luther Blissett e il titolo del libro *Q* sono impressi sulla copertina di entrambi i volumi.

Ma nella terza edizione fra il nome proprio dell'autore condividuo e il titolo del libro appaiono due simboli che non erano presenti affatto nella prima edizione del libro; sono due ideogrammi che significano in cinese mandarino "nessuno", cioè Wu Ming. Nel 1999, alla prima uscita del libro, certo questi ideogrammi non potevano apparire, in quanto la band di scrittori Wu Ming sarà creata dai cinque bolognesi subito dopo la morte del condividuo Luther Blissett, cioè nei primi mesi del 2000. Questa scritta in cinese, fra l'altro, è posta al fianco di ogni pubblicazione del collettivo, vicino al nome proprio Wu Ming scritto in alfabeto romano.

Questa differenza sostanziale ha il sapore della revisione storica. Indubbiamente *Q* è stato il più grande successo, insieme a *54*, che i cinque bolognesi abbiano mai scritto. Ciò è comprovato, oltre alle varie edizioni italiane del libro, dal fatto che *Q* è stato tradotto in numerose lingue. Affiancare in modo indiretto il nome di Wu Ming a quello di Luther Blissett ha il sapore di una correzione che piega la realtà delle cose. Non fu Wu Ming a fare da traino a Luther Blissett. Ma piuttosto Luther Blissett ha fatto da traino a Wu Ming. Tutte le ipotesi fatte a proposito di questo autore sfuggente e imprevedibile, innovatore e terrorista, carismatico e invisibile, certo avevano creato una grossa aspettativa intorno al libro. La stessa polemica intorno a *Net Generation*, nonché la difficoltà di confrontarsi con una struttura autoriale modificata al punto da contenere in sé la moltitudine invece che il singolo, avevano calamitato l'attenzione dei media. Il fatto che alcuni critici ipotizzassero ci fosse Eco dietro a questa grande truffa della letteratura ha avuto un ruolo importante nel far avere al libro quella attenzione che di sovente è negata agli esordienti.

Certamente se *Q* fosse stato firmato da Wu Ming, la storia di questo atipico collettivo letterario, dalle scelte mediatiche peraltro molto astute, sarebbe stato molto differente.

A concludere questa cancellazione della figura del co-autore in quanto moltitudine sfuggente e potenzialmente infinita, il sottotitolo della home page di Wu Ming parla chiaro:

***"FROM THE GOOD SIDE OF ITALY / SLIGHTLY MORE THAN EXPECTED FROM A BAND OF NOVELISTS / AUTHORS OF Q, 54 AND MANITUANA***

*This website has been on line since January 2000 and is still very much alive and*

Qui Wu Ming viene indicato come l'autore di *Q*, forse anche per bisogno di semplificazione. Effettivamente i quattro autori hanno fatto parte dei due collettivi. Ma, come abbiamo detto, Luther Blissett e Wu Ming non sono, né saranno mai, a livello onomastico, la stessa cosa.

Così la cospirazione del No copyright a cui i Luther Blissett si allinearono con l'uscita di *Q*, oggi, dieci anni dopo l'uscita del loro primo libro, è totalmente ridimensionata per lasciare spazio ad una band di autori, che prima aveva nella sua gamma di influenze artisti ostici come i Residents e adesso si accontenta di citare i famosi Simple Minds nel loro sito web e leggere nelle librerie il seguito di *Altai* con un accompagnamento musicale che può essere ascoltato su Youtube:

“Su YouTube si può ascoltare tutta di fila la “colonna sonora” di *Altai* assemblata da iscritti al gruppo “Wu Ming” su Anobii. Un piccolo, nitido esempio di “comunità e transmedialità” intorno a un nostro libro: da un riferimento *en passant* (reminiscenza di una canzone di **Fabrizio De Andrè**, *Sinan capudan pascià*) è partita una discussione e ha preso forma una playlist. Quest'ultima ha poi trovato collocazione su un altro social network: da Anobii a YouTube.

La playlist comprende brani di artisti italiani (De Andrè, Battiato, Guccini, Caposela, Litfiba, CSI, Alberto d'Amico, Maxmaber Orkestar, Al Darawish), turchi (Sezen Aksu, Ayse Sicimoglu), greci (Aphrodite's Child) e algerini (Chaba Zahouania), oltre a un brano di musica sefardita del XVI secolo.”<sup>109</sup>

L'essere alla moda per forza, aggiornati sulle ultime tendenze, vedesi i riferimenti a famosi social networks quali Anobii e a siti come Youtube, dà la sgradevole sensazione che, se inizialmente c'era stata la possibilità di abbattere la figura classica di autore attraverso il condiviso (mossa rischiosa che lascia ancora oggi perplessi, ma comunque degna di essere studiata in quanto tentativo di portare innovazione, aggiornando con un certo estremismo alcune idee del postmoder-

---

<sup>108</sup> Da notare, sotto la frase di presentazione al sito in cui si omette la presenza di Luther Blissett, attribuendo il libro a Wu Ming, una chiara allusione ad un brano celeberrimo dei Simple Minds, N.1 nelle classifiche Billboard negli U.S.A del 1985, *Alive and kicking* per l'appunto. Già da questa ennesima allusione, che non può passare inosservato neanche per i lettori inglesi, data la estrema popolarità della canzone, si esprimono chiaramente, e fin da subito, le velleità *popular* del gruppo. Questo sottotitolo è presente solo in lingua inglese anche nell'edizione italiana del sito web di Wu Ming, forse proprio perché tradurre l'allusione ad *Alive and Kicking* italiano avrebbe implicato non poter subito cogliere l'omaggio alla celebre canzone inglese.

<sup>109</sup> <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Altai/>



no) adesso tutto si è ridotto ad una situazione depotenziata in cui concetti come quelli di “comunità e trasmedialità” non sono altro che il contorno di un progetto letterario fatto appositamente per piacere ad un certo target di lettori.

Una *compilation* senza capo nè coda, soprattutto se comparata agli anni in cui tu lettore potevi firmarti con il nome Luther Blissett, partecipando attivamente, come membro effettivo, e non relegato alla compilazione di una colonna sonora, sembra decisamente un passo indietro rispetto ai primi esiti del gruppo originario. Da quando i Wu Ming non sono più Luther Blissett effettivamente, nonostante continuino a negarlo con convinzione, il rapporto che il lettore ha con le loro opere è cambiato totalmente. La band è, sì, aperta a collaborazioni, e di tanto in tanto rinverdisce nella memoria collettiva quelle che furono le clamorose beffe dell’era Luther Blissett. Ma non si può fare a meno di negare che qualcosa si è depotenziato nelle dinamiche espressive della band; la prima avvisaglia di questa inversione di tendenza fu la pubblicazione del romanzo *Ti chiamerò Russell*, pubblicato da Bacchilega Editore nel 2002. L’opera era stata creata dai Wu Ming per essere completata dai propri fans, che inviavano le loro continuazioni ai cinque bolognesi. Questi ultimi, poi, dopo una attenta selezione, avrebbero scelto i capitoli migliori per creare questo romanzo collettivo. Già lo scegliere i capitoli più pertinenti alla continuazione del romanzo avrebbe inorridito Luther Blissett, pronto ad accettare qualsiasi collaborazione. E, inoltre, essendo ognuno Luther Blissett, non c’era un Luther Blissett capo che decideva per i Luther Blissett sudditi: c’erano regole stilate da Luther Blissett stesso che bastava seguire per essere abili e arruolati nell’esercito cospirativo/mediatico degli innumerevoli Luther. Altro dato interessante è che il libro sia stato pubblicato in una piccolissima casa editrice, non dalla major Einaudi, come la maggior parte delle opere del gruppo. Ciò fa comprendere come, a posteriori, questa opera suoni più come un *contentino* per i fans che non un vero e proprio tentativo di comporre un’opera letteraria coralmemente. Il fatto che i Wu Ming abbiano nascosto questa opera facendola pubblicare da una misconosciuta casa editrice fa pensare che sia stata volutamente lasciata in sordina dalla band. Questo atteggiamento alle collaborazioni esterne che sembrano quasi essere mal digerite si avverte anche nel giudizio dato da Wu Ming 1 al romanzo *Asce di Guerra*, scritto da Wu Ming insieme a Vitaliano Ravagli. Al di là delle motivazioni di questa stroncatura, è da notare che nessun scritto dei Wu Ming viene trattato in questi termini durante tutto il *memorandum* del collettivo di scrittori:

“Un tentativo non molto riuscito di “ibridazione esoletteraria” fu il nostro *Asce di guerra* (2000), scritto insieme a Vitagliano Ravagli, a cui lavorammo senza porci alcun problema di distinzione tra narrativa, memorialistica e saggistica. Capita spesso: gli UNO sono esperimenti dall’esito incerto, malriusciti perché troppo tendenti all’informe, all’indeterminato, al sospeso. Non sono più romanzi, non sono già qualcos’altro. Ma è necessario che gli esperimenti si facciano, non che riescano sempre. Anche un fallimento insegna, anche un fallimento può essere interessante”<sup>110</sup>

Un giudizio, questo, che fa comprendere, in un certo qual modo, quanto i Wu Ming abbiano preso le distanze da collaboratori esterni nel processo creativo. Ciò fa venire il dubbio che la vera grande beffa sia stata un’altra: che un tempo qualcuno ci abbia fatto credere all’ esistenza di un condividuo capace di scrivere romanzi o pamphlets in completa armonia con la moltitudine di altri sé che confluivano in lui, facendo nascere una nuova epica.

Nel 2003, appena un anno dopo *Ti chiamerò Russell*, i Wu Ming fanno una beffa a la Luther Blissett, inviando a “Il Corriere della Sera” una recensione del film *Lavorare con Lentezza* a cui avevano collaborato, scritta da loro stessi, ma firmata dal noto critico cinematografico Tullio Kezich:

“A volte ritornano: Wu Ming contro Tullio Kezich (ottobre 2004). Wu Ming è l’autore della sceneggiatura di *Lavorare con lentezza*. Il film di Guido Chiesa viene negativamente recensito dal critico del Corriere della Sera Tullio Kezich. Questi alcuni stralci del divertito racconto dei Wu Ming:

«Abbiamo mandato a segno un colpaccio. Una di quelle beffe a cui ci dedicavamo ai tempi del Luther Blissett Project, del quale ricorre il decennale. Qualche settimana fa ci siamo detti:

– Ci vorrebbe un attacco al film, di quelli invelenati e cancherosi... Qualcosa di davvero arbitrario...

- Però che abbia un certo rilievo...

– Sì, ma che non provenga dalla destra politica... Dovrebbe muoversi

quell’establishment della critica un po’ d’antan, quello che ricorre a certo “buon senso” di sinistra per coprire una certa deriva codina in campo cinematografico e

---

<sup>110</sup> Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2008, p. 42-43

non solo... [...]

– Un critico che si crede Napoleone, ha già scritto cazzate sul film e ci ha pure insultato.

– Credo di avere in mente qualcuno. Ma che gli facciamo dire?

– Lo facciamo dare di matto. [...]

Basta un fax inviato al magazine del Corriere a poche ore dalla chiusura, quando nelle redazioni i ritmi sono concitati e difficilmente gli ultimi articoli vengono rilette prima di essere “passati”. Il 14 ottobre sulle pagine del settimanale Magazine del Corriere compare un articolo che stronca la pellicola di Chiesa. Tullio Kezich – naturalmente – non lo ha mai scritto.”<sup>111</sup>

Ancora si cavalca l’onda mediatica con astuzia e sagacia. Ma qualcosa è cambiato, la beffa muore lì dove è nata, nella sua impossibilità di espandersi attraverso altri Wu Ming che avrebbero potuto riecheggiarla, facendola entrare in ogni intercapedine del circuito informativo. Gli anni Novanta erano irrimediabilmente finiti.. Che di una *faceless revolution* non si possa più parlare, è la stessa band Wu Ming a suggerirlo, avendo cambiato nella home page del loro sito ufficiale l’immagine dei cinque ballerini senza volto con un’altra che ritrae quattro musicisti con un volto ben definito. Un volto che unisce i quattro membri della band ma a differenza della foto di Luther Blissett non ci troviamo di fronte ad un condividuo, bensì a quattro individualità che collaborano ad un progetto comune. Questa foto, così, rappresenta come il collettivo sia ormai lontano dalle teorie condividuali.



---

<sup>111</sup> <http://muke.altervista.org/Falso-comunicazione-guerriglia.htm>

Questo può essere la fine dell'epopea Luther Blissett. Luca Muchetti in *Storytelling* fa il punto della situazione, descrivendo il passaggio da Luther Blissett a Wu Ming. Quello che era una cospirazione anti-autoriale diventa un *brand* qualsiasi. La “fluttuanza” dell'icona pop e l'anonimato che evoca l'universo delle bands si ferma per arrestarsi in un marchio cristallizzato:



Il logo di Wu Ming.

Un marchio che non può assolutamente coesistere con il concetto di anonimato che richiama il nome Wu Ming. Come si può parlare di anonimato davanti ad un marchio (i due famosi ideogrammi che appaiono sulla copertina dei libri di Wu Ming non possono che richiamare ad un logo<sup>112</sup>) che corrisponde a cinque persone con un nome e cognome a tutti noto? Il critico De Lorenzis, arrampicandosi sugli specchi, parla di “anonimato bivalente”

“La scelta di ricorrere al marchio Wu Ming risponde all'esigenza di praticare un anonimato ambivalente, inteso come presenza continua presso le comunità di lettori, trasparenza nei confronti delle reti sociali e al tempo stesso rigetto delle logiche dell'Apparizione. Anonimato atipico, che si configura come alternativa credibile a un atteggiamento ritirato e autorecluso, a un Occulto narrativo caro a certi scrittori d'oltreoceano. Ai tanti Thomas Pynchon, J.D. Salinger, Horace Jacob Little, J.T. Leroy”<sup>113</sup>

Di fatto l'espressione “anonimato ambivalente” cozza con ogni logica della onomastica popular. Se il termine ambivalente richiama alla “fluttuanza” tipica della icona pop, non ci potrà mai essere un'icona senza nome, anche perché se ciò veramente accadesse, di lì a poco il suo non avere nome si rivelerebbe un marchio<sup>114</sup>. E, se questo nome in cinese mandarino significa nessuno, sempre un identificatore sarà. Il nome proprio Wu Ming nasce, come Luther Blissett, dalla consapevolezza di quanto uno Ziggy Stardust scrittore possa monopolizzare

---

<sup>112</sup> “il vero pericolo, per i “cinesini”, è che la sigla funzioni tanto bene da diventare un logo editoriale. Ma tutto sommato, Edizioni Wu Ming non suona male.” C. Formenti, *Chiamatelo Wu Ming, forse domani sarà il vostro logo*, da il Corriere della sera dell'11 Ottobre 2001, consultabile in rete all'indirizzo [http://www.wumingfoundation.com/italiano/havana/formenti\\_HG.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/havana/formenti_HG.html).

<sup>113</sup> T. De Lorenzis, in Wu Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003.

<sup>114</sup> Come vedremo la scelta degli Art Of Noise di puntare tutto su una stage-identity collettiva che puntava sull'anonimato diventerà con il passare del tempo il loro marchio di fabbrica.

l'attenzione ed affascinare una generazione vissuta di sovente a stretto contatto con la cultura popular. Il nome proprio Wu Ming riesce ad ottenere un'eco mediatica attraverso la pretesa di essere anonimo. Ma oramai la band fa addirittura tournée, insieme o separatamente, pubblicizzando i suoi libri a mostre e convegni, leggendoli a lettori che ascoltano una figura in carne ed ossa che a sua volta si confronta dal palco con i suoi spettatori, come in ogni tournée che si rispetti. Parlare, oltretutto, di uno spirito da eremiti "alternativi" per cinque scrittori che usano internet come il loro maggiore canale di pubblicizzazione delle loro opere, a stretto contatto con gli utenti, sembra un'assurdità talmente palese da non necessitare nemmeno di una replica. Nelle Icone Pop del mondo della musica abbiamo già visto come l'anonimato fosse stato sfruttato come modo per ottenere una riconoscibilità. I Residents e il loro anonimato fatto di bulbi oculari e provocazioni non erano meno identificativi, alla fine dei conti, del volto di Elvis Presley. Il fatto innovativo, semmai, è quello di aver introdotto la tradizione della stage identity dentro al mondo della letteratura italiana.

Fortunatamente, come è giusto ripetere, Gli stessi Wu Ming sembrano essersi accorti che ormai togliere al loro nome proprio lo status di marchio è ormai impossibile; infatti con la nuova immagine presente nella loro home page del loro sito internet sembrano avere attenuato questo aspetto inequivocabilmente contraddittorio. Ogni velleità *faceless* sarebbe venuta meno intorno al Settembre 2008, quando l'immagine dei cinque ballerini danzanti scomparve dal sito della band.

Volendo concludere con una metafora, si può dire che se Wu Ming fosse stato Elvis Presley, dopo aver agitato provocatoriamente il bacino cantando *Hearbreak Hotel* minacciando di scuotere dalle fondamenta il conservatorismo americano, si fosse venduto all'industria del film di Hollywood per girare successi di cassetta a ripetizione sempre uguali a sé stessi. Questo era possibile grazie a uno sfruttamento oculato del primigenio *hype* fluttuante che la sua figura incarnava. Elvis Presley da ribelle diventò il fidanzato d'America, così come Luther Blissett da terrorista mediatico diventò un autore di best sellers. Entrambi icone pop nate per sovvertire che gradualmente si accontentarono di seguire le regole del mainstream.

Basta rievocare alla mente band musicali post-punk che inizialmente godevano della fama di duri e puri, non concedendosi neanche lontanamente a tenta-

zioni mainstream, ma che poi hanno sempre più ammorbidito il loro sound fino a diventare, di fatto, protagonisti di quel circuito che ripugnavano. Band musicali (la cui storia, peraltro, era ben nota ai Wu Ming) avevano dimostrato come il graduale muoversi dal circuito indipendente a quello mainstream poteva essere conveniente: avere il fascino dell'alternativo e il consenso di vendite della pop star. Con in più il vantaggio che, mentre la pop star "classica" era legata alle mode musicali del momento e quindi, salvo casi rarissimi, destinata a vita breve, la band di culto invece non conosce l'avvicinarsi delle mode, grazie ad uno zoccolo duro di fans. Un caso emblematico, fra i tantissimi che potremmo citare, è quello degli Human League, una band britannica fondata nel 1978 da Ian Marsh e Martin Ware, a cui poco dopo si unirono il vocalist Philip Oakey e l'addetto alle immagini Adrian Wright. Fra il 1978 e il 1980 pubblicarono due album di futuristico pop elettronico, in cui la fascinazione per artisti come Kraftwerk e Ultravox si univa alla volontà di raccontare la realtà difficile di Sheffield, la città industriale di cui era originaria la band. Nel Giugno del 1980 il gruppo si smembra in due parti per contrasti interni. Ware e Marsh fondano i B.E.F. (British Electronic Foundation), intenti a proseguire l'ostico discorso musicale iniziato con i primi Human League, mentre Oakey e Wright decidono di continuare come Human League, iniziando a flirtare con il pop. Per attuare questa svolta faranno entrare nella formazione del gruppo due graziose coriste per aumentare l'impatto visivo della band. Marsh e Ware, i fondatori della band, consentiranno a Oakey di usare il nome Human League attraverso un accordo legale. Oakey verserà ai due amici l'1 per cento delle entrate del gruppo. Nessuno avrebbe mai immaginato che l'anno dopo i nuovi Human League avrebbero venduto milioni di copie con *Dare*, un album simbolo del pop inglese dei primi anni Ottanta. È chiaro che molti compratori difficilmente si sarebbero avvicinati ad un prodotto di Oakey e Wright, che notoriamente erano i gregari del gruppo originale. Ma la forza di quel nome proprio a cui si poteva attribuire due album solidi riuscì a dare quella spinta decisiva che consentì ai nuovi Human League di avere un'istantanea visibilità e grande successo. Questo è, con alcune differenze, il canovaccio di marketing seguito da Luther Blissett; sfruttando un nome di culto (Luther Blissett, appunto) e utilizzandolo per firmare un libro di taglio mainstream. Poi, consapevoli delle ambiguità che il nome proprio Luther Blissett portava nella sua mappatura genetica ahimè irreversibili, optarono per effettuare un cambiamento di sigla sociale, in cui l'originario collettivo fluttuante mutava in una band chiusa in sé stessa. Questo è esattamente quello che è ac-

caduto. Gli stessi Wu Ming nel sottotitolo del loro sito web omaggiano velatamente un'altra di queste band, i Simple Minds, che dopo essere stata di culto, attraverso alcuni compromessi commerciali, firmò popolarissime hits a metà degli anni ottanta.

Così , alla fine di tutto questo percorso, è giusto sottolineare come l'altra faccia della provocazione Blissettiana sia un marketing di ottima fattura preso in prestito dalla tradizione dell'industria musicale, dove oramai concetti come quelli di copy-left o condivido sono divenuti meccanismi consolidati di autopromozione e vendita. E, il nome di band, addirittura, mi si consenta il gioco di parole, è diventato un "nome di brand", intorno a cui sono state costruite abili campagne pubblicitarie.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Nel prossimo capitolo svilupperemo i rapporti che hanno i nomi Luther Blissett e Wu Ming nelle dinamiche commerciali del mercato letterario.

## 6. Luther Blissett e le tentazioni del *brand*

Luther Blissett, come racconta acutamente Giuseppe Genna, ebbe da subito la vocazione del marchio, pur essendo mancante di copyright, in quanto Luther Blissett era il “marchio fluttante” di una operazione collettiva di sabotaggio culturale. Anche in questo caso, per chiarire il lato più smaccatamente popular del provocatorio Blissett, ci viene in aiuto la musica pop. Il 1984, lo stesso anno di Luther Blissett calciatore al Milan, è l’anno della ZTT di Paul Morley e di band come Art of Noise e Frankie goes to Hollywood, forse gli esempi di band musicali (soprattutto i primi) più vicine – per quanto riguarda l’aspetto mediatico – a ciò che sarà dieci anni dopo il Luther Blissett Project.

La ZTT è una etichetta discografica che nasce per volontà dell’influente critico musicale Paul Morley che smessi i panni della sua precedente professione si reinventò sofisticato *intreprenneur* discografico. Il pop inglese aveva trovato quello che fu Achille Bonito per la transavanguardia: un venditore di poetiche:

“Seguendo i dibattiti odierni ci si rende conto anche di un altro fenomeno: la poetica non solo legittima una produzione letteraria rendendone possibile la fruizione, ma è ormai divenuta anche mezzo di promozione. Nella comunicazione artistica contemporanea c’è una grande domanda di “inquadramenti”. E dove c’è domanda non può non esserci offerta. È comparsa così una nuova figura, quella dei venditori di poetiche. E a vendere non sono tanto gli scrittori, quanto i critici e i teorici. Vendono un prodotto particolare che serve a valorizzare e a promuovere i prodotti artistici. Il fenomeno non è nuovo nelle arti visive [...]. Ma che dire dei poeti e dei narratori che si lasciano inquadrare da altri ?”<sup>116</sup>

Ed esattamente questo fece Paul Morley con la fondazione della ZTT records e la creazione di bands come Frankie Goes to Hollywood e Art of Noise.

“Se Dudley, Langan e Jeczalik erano il nucleo musicale degli Art Of Noise e Horn il loro direttore musicale, Morley era la mente concettualmente creativa. “Mi comportavo come se facessi parte del gruppo” ricorda Morley. “[...] se anche il mio unico contributo fosse stato il nome Art of Noise, credo che sarebbe bastato[...].”<sup>117</sup>

Fin dal nome della casa discografica (ZTT sta per Zang Thumb Thumb,

---

<sup>116</sup> C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 37.

<sup>117</sup> S. Reynolds, cit., p. 604



parole che Morley prese in prestito da “L’Arte dei rumori” di Luigi Russolo, uno scritto del 1913 sulla musica futurista) Morley rivendicava il diritto di procedere nella creazione di nuove icone pop in un modo ucronico, richiamandosi alla tradizione artistica delle avanguardie storiche piuttosto che ai modelli ormai consunti di icona pop :

“Gli Art Of Noise, e la ZTT in generale, incarnavano le fantasie di Morley in merito a una storia alternativa del pop: e se la cultura europea avesse proseguito dal punto in cui si trovava appena prima della Seconda guerra mondiale, ignorando l’avvento del rock per generare invece una propria versione davvero non americana della musica popolare?(...)La produzione ZTT era divisa in due collane: la Action Series e la Incidental Series. Quest’ultima consisteva in musica più sperimentale e contemplativa. In un pezzo per NME<sup>118</sup> pomposamente intitolato “Chi colma le distanze fra il dirigente discografico e il genio?Io”, Morley sosteneva che una nuova mentalità da colossi da classifica avesse conquistato l’industria [...]. Come McLaren, voleva sfruttare pubblicità, scandalo, e polemiche create ad arte per costruire immediatamente un mito pop”<sup>119</sup>

Da questi due approcci completamente diversi nacquero altrettante band create a tavolino dall’imprenditore tuttofare inglese: Art of Noise e Frankie goes to Hollywood.

Il nome Art of Noise era stato dato da Morley stesso alla band, in cui si leggeva fra le righe un sentito tributo all’Arte dei rumori del futurista Russolo. Ma Morley non si era limitato a dare loro un nome. Infatti proprio lui aveva reclutato uno per uno i musicisti che avrebbero fatto parte della band.

Nei primi mesi del 1983, quando il gruppo muoveva i primi passi sotto l’egida del venditore di poetiche-non più critico Paul Morley, venne deciso di puntare tutto su una campagna promozionale basata sull’anonimità. Era la prima volta che questo accadeva nella storia del music business, che sempre si era ingegnato per trovare il *Volto* che rappresentasse un’intera generazione:

“Fondamentale per gli Art Of Noise era il concetto della anonimità.. Nel Febbraio 1983, alla prima riunione di gruppo, concordarono tutti che nessuna loro foto sarebbe apparsa sui dischi e nelle interviste, non sarebbero mai comparsi nei

---

<sup>118</sup> NME sta per New Musical Express.

<sup>119</sup> S. Reynolds, cit., p. 600,601 e 606.

video e non ci sarebbe stato un cantante. [...]. Morley trasformò l'anonimità in una provocazione. "Gli Art Of Noise nascono per sfottere allegramente i gruppi pop, ecco perché le prime foto che abbiamo pubblicato contengono chiavi inglesi e rose." Dichiarava. Come sottolineava più tardi durante uno showcase della ZTT all'Ambassador's Theatre di Londra: "una chiave inglese è intrinsecamente più interessante del cantante dei Tears for Fears"<sup>120</sup>

Questa anonimità veniva portata alle estreme conseguenze anche negli *sleeves* della band. Quando nel 1983 uscì *Into the battle with the Art of Noise* Paul Morley diffuse un *affiche* promozionale della band in cui erano fotografate delle maschere. Sotto alla fotografia l'icastica e provocatoria scritta: "The art of noise as they are" ovvero "Gli arte del rumore così come sono" usando le maschere come a suo tempo i Residents avevano usato i bulbi oculari, cioè come un "identificatore iconico" che consentiva alla band riconoscibilità e anonimia in un colpo solo.

La falsa riga di questo *leit motiv* sarà seguita ulteriormente da Morley nel 1984 con *Who's afraid of the art of noise*, su cui nel retro della copertina del disco, l'ex critico inglese scrive .

*"The art Of Noise suddenly realised... what could be seen in the evolution of record album covers which followed general patterns in advertising. At first (1950's- mid'60's) a full frontal image of the star dominated covers; later a more subtle, complex image was to be given by coes or design motifs, which constitute the star's image in his or her absence. This coincides with the decline of personality sponsorship in advertising and the rise of signs of connotation, often totally arbitrary to the function of the project. This evolution indicates the integration of rock music into the world of fashion and design"*<sup>121</sup>

Parole che dimostrano quanto fosse provocatorio l'impatto teorico (i saggi spiazzanti di Paul Morley) e grafico (i volti dei membri della band non compaiono mai) della ZTT e degli Art of Noise. Infatti nella prima edizione in vinile del disco gli Art of Noise diventano ufficialmente la prima open pop star che la storia della musica pop contemporanea conosca: sulla busta che contiene il disco, oltre ad altre riflessioni à la Morley, è stampata la maschera degli Art of Noise precedente-

---

<sup>120</sup> *Ibidem*

<sup>121</sup> Retro di copertina di *Who's Afraid of The Art Of Noise* (ZTT, 1984).

mente divulgata attraverso l'*affiche* di cui prima.

Intorno alla maschera dei trattini e il disegno di una forbice che indica come tagliare la maschera, affinché (è presumibile) il compratore del disco possa indossarla, facendo parte anch'egli degli Art of Noise. Tutti, quindi, nonostante si conoscano i nomi degli Art of Noise nel 1983 e i nomi dei Luther Blissett nel 1998, potevano essere parte integrante di questi progetti. Certo, occorre ammettere che questo culto per l'anonimato non sarebbe di per sé un indizio sufficiente per collegare con un filo rosso i due progetti. Ma ci viene in aiuto un dato risolutore, sempre grazie alle note di Morley di questo disco. Nel retro di copertina di *Who's Afraid of The Art Of Noise* si leggono questo tipo di frasi:

*"The art of noise visit the thames"*

*"The art of noise dance do and think"*

*"The art of noise say what can be done"*

*"The art of noise refuse to blame themselves"*<sup>122</sup>

Queste frasi pubblicitarie, rivedute e corrette, saranno usate da Morley, stavolta stampate su delle magliette, per pubblicizzare i Frankie goes to Hollywood, la band di punta della ZTT. A differenza degli Art of Noise, però, invece di usare frasi comuni che rivelavano l'ordinarietà delle persone dietro al progetto artistico Art of Noise (per accenturare, così, il coefficiente di anonimità ed agevolare il processo di identificazione che i fans avevano con il gruppo), utilizzerà frasi politicamente impegnate che cozzavano con l'aspetto modaiolo e spensierato della band:

*"I Frankie dicono che bomba è una parola di cinque lettere"*

*"I Frankie dicono armiamo i disoccupati"*

La forza di queste frasi è chiaramente originata dal fatto che non sono legate alla musica e danno fluttuanza al progetto, facendo diventare gli Art of Noise persone comuni con esperienze comuni e i Frankie goes to Hollywood una sorta di co-identità che dice la propria su i fatti di cronaca più spinosi. Anche Luther

---

<sup>122</sup> Queste frasi ed altre sulla stessa falsa riga sono presenti nel retro della copertina di *Who's Afraid of The Art of Noise* (ZTT,1984).

Blissett nel 1996 terrà ben presente questa campagna pubblicitaria. Così, per promuovere la prima edizione del libro *Totò, Peppino e la guerra psichica*, stamperà degli adesivi conservati per la posterità grazie alle fedeli riproduzioni incluse dentro al libro di Piermario Ciani, intitolato *Dal Great Complotto a Luther Blissett*. In ognuno di questi Luther Blissett – come prima di lui Art of Noise e Frankie Goes To Hollywood – prende parola attraverso un congegno pubblicitario in cui Luther, essendo tutto e il contrario di tutto, come ogni icona pop che si rispetti, agevolava il processo di identificazione fra *Lui* e gli aspiranti Luther:

“Luther Blissett vale di più e costa di meno”

“Luther Blissett con il multiple name aumenta la potenza sessuale condivi-  
duale”

“Luther Blissett prende le distanze dalla stupidità”

“Luther Blissett non è un libro grosso e lungo ma duro e che dura”

“Luther Blissett attacca dappertutto”

“Luther Blissett non ha né capo né coda”

“Luther Blissett scatena contro di voi tutte le potenze della guerra psichi-  
ca”

“Luther Blissett non accetta scontri ideologici ma soltanto risultati prati-  
ci”<sup>123</sup>

Alcune frasi, fra l’altro, alludono apertamente ad Art of Noise e Frankie goes to Hollywood. La frase “Luther Blissett prende le distanze dalla stupidità” richiama alla memoria il saggio di Paul Morley pubblicato nello *sleeve* di *Who’s afraid of the Art of Noise* il cui titolo era “The genius of stupidity”. Invece frasi sessiste come “Luther Blissett aumenta la potenza sessuale condividuale” e “Luther Blissett non è un libro grosso e lungo ma duro e che dura” richiama alla memoria la immagine pubblica dei Frankie, i quali fecero del loro *appeal* spudoratamente sopra le righe il loro punto di forza. E se a questo aggiungiamo che nel *packaging* di *Welcome to the Pleasuredome* dei Frankie goes to Hollywood c’erano

---

<sup>123</sup> Gli adesivi nella loro forma originale sono visibili in Ciani, P., cit., 160/167.

delle foto pubblicitarie di prodotti per il vestiario della ZTT totalmente inesistenti come i boxer “Jean Genet”, la canottiera “Virginia Woolf”, le calze “Andr  Gide”. Le basi per uno scrittore in bilico fra condivido e marchio fluttuante erano state gettate.

Luther, per , a differenza di Art of Noise e Frankie Goes To Hollywood, fu il Paul Morley di s  stesso. Chiaramente se vi fosse stato un Paul Morley dentro al Luther Blissett Project che avesse parlato in nome di Luther, tutta la teoria della co-identit  sarebbe saltata, lasciando la desolante sensazione che Blissett fosse l’ennesimo prodotto di una campagna pubblicitaria. A dieci anni dalla sua morte, volendo porre un epitaffio sulla sua pietra tombale, si pu  dire che Luther Blissett fu “*tutti* e il contrario di tutto” insegnando una cosa fondamentale al nome proprio: che da l  in poi esso avrebbe perduto il suo ruolo di identificatore a referente unico, per diventare fluttuante, prendendo diverse intonazioni a seconda dei contesti comunicativi e delle campagne mediatiche di cui era soggetto. Terrorista di sabotaggi culturali, scrittore di best-seller, collaboratore di artisti inesistenti, ex calciatore attivo in Italia nel 1984, un fan del disco degli Art of Noise uscito in quello stesso anno e tante altre cose. Ubiquo, indefinibile, imprevedibile. Esattamente come sar  il nome proprio quando – dopo questa modificazione – entrer  nuovamente nel testo. Un nome che acquista un valore nuovo: quello di maschera, che tutti possono indossare. Il nome proprio diventava cos  nome multiplo.

## 7. Gli scrittori e la pubblicità dei loro libri

I dati raccolti nel capitolo precedente testimoniano come il nome Luther Blissett prima e soprattutto il nome Wu Ming poi, furono, prima ancora di essere autori di libri, veri e propri marchi. Tanto che, come abbiamo visto, se il nome Luther Blissett impazzava nel circuito mediatico fin dal 1995, con tanto di motti da campagna pubblicitaria diffusi in ambito *underground*, per un romanzo a nome Luther Blissett si dovette aspettare qualche anno in più. Questo non deve assolutamente stupire perché incarna un andamento del mercato letterario di cui negli anni Novanta si conosco altre testimonianze. Certo, occorre specificare fin da subito che stavolta non ci troviamo di fronte a *multiple names*, ma a nomi di scrittori “classici”. Però sussiste un interessante anello di congiunzione che lega gli scrittori di cui mi accingo a trattare con il caso Luther Blissett, ovvero l’anteposizione dello scrittore all’opera. E in questo caso accade come se il prodotto letterario, paradossalmente, passasse in secondo piano e la vera cosa importante fosse un nome da rendere celebre per venderlo nel mercato letterario. Questa pratica porta a vedere il libro sotto un’ottica totalmente differente da quella che l’ha accompagnato fin dalla sua nascita, facendolo diventare un prodotto qualsiasi al quale, ancor prima che esso esista, l’industria decide di abbinare un’adeguata campagna pubblicitaria che consenta all’editore di vendere più copie possibili.

Proprio nella seconda metà degli anni Novanta, infatti, alcuni scrittori totalmente sconosciuti, forse affascinati dalle possibilità che consentivano i media, decisero di auto-promuoversi andando ad occupare con insistenza le pagine dei quotidiani.

“Qualche anno fa, un pallido volto d’autore che risponde al nome di Alfonso Luigi Marra è comparso ripetutamente nell’inserito libri di alcuni quotidiani. Un’intera pagina della “Repubblica”, poi del “manifesto”, infine della “Stampa” era occupata del suo messaggio pubblicitario: in alto la fotografia, sotto un lungo brano tratto dal libro pubblicizzato. Di libri Marra ne ha scritti diversi, e di non facile classificazione a giudicare dai titoli che si sono susseguiti: ad esempio *Cucciolino*, *La storia di Aids*. E a giudicare soprattutto da quelle tirate un po’ pedanti, su temi presunti scomodi, con cui riempiva il paginone: scritte in una singolare mescolanza di stile avvocatesco e di culture alternative, esse lasciavano capire poco o nulla dell’argomento del libro. L’inserzione comparve molte volte, a interval-

li più o meno regolari, nell'arco di un anno o due. Fuori da quel paginone però nessuno parlava di Marra: la sua opera non era un evento, e il suo messaggio pubblicitario (di cui lascio immaginare i costi) faceva pensare a quel "fragore senza suono" che Adorno diceva di trovare ogni mattina nelle pagine dei quotidiani. Di che cosa trattavano dunque quei libri? Per saperne di più, una volta ne chiesi uno in edicola: non ne avevano mai sentito parlare. Andai a controllare la pubblicità: diceva "in edicola a partire da ...", ed era una data futura. Qualche mese più tardi un altro paginone annunciava un nuovo libro di Marra, sempre con la stessa formula – e la data era slittata in avanti. Cominciai a sospettare che l'oscura casa editrice napoletana (di cui si dava l'indirizzo) non esistesse; che Marra non avesse mai scritto niente; e che quei paginoni pubblicitari con i lunghi testi fossero la sua unica opera. L'ipotesi era suggestiva, ma poi un amico mi assicurò di aver avuto tra le mani almeno uno di quei libri, distribuito gratuitamente in una qualche manifestazione a Napoli»<sup>124</sup>

Questo atteggiamento all'epoca inedito è in un certo modo affratellato a quello di Luther Blissett, sebbene sia più vecchio nelle modalità. Infatti Alfonso Marra tentò la sua scalata al successo letterario facendo forza solo ed esclusivamente sulla carta stampata e su canali di distribuzione classici come edicole e, a quanto pare, addirittura manifestazioni, un luogo, quest'ultimo, peraltro del tutto tipico per diffondere *pamphlets* di natura politica piuttosto che opere letterarie. Un caso analogo di autopromozione, coevo ad Alfonso Marra, è quello di Franco De Longis, uno scrittore ligure che per pubblicizzare la sua ultima opera, *Il cerchio*, pubblicò numerose inserzioni nelle testate locali della sua regione per garantire visibilità a quel libro di cui, oltre che autore, era anche editore. Questo modo di promuovere un'opera letteraria si confa maggiormente a quella dei Luther Blissett. Se in epoca punk, come abbiamo visto, si potevano pubblicizzare band inesistenti, negli anni Novanta italiani c'erano scrittori fantasma, sconosciuti ai più, che, come De Longis nelle sue inserzioni, sostenevano di essere autori di fama mondiale corteggiati dalla stampa internazionale e autori di numerosi capolavori. Sembrerebbe di essere di fronte ad una beffa mediatica bella e buona, in puro stile Luther Blissett. Ma in realtà la fine di De Longis, morto suicida lo stesso giorno in cui apparve la sua ultima inserzione pubblicitaria, ci racconta un'esperienza umana che richiama alla mente più la psicopatologia che non le beffe mediatiche.

---

<sup>124</sup> C.Benedetti., *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 9.

I casi di Alfonso Marra e Franco De Longis erano in qualche modo anticipatori di quella auto-promozione che adotteranno molti scrittori dai primi anni 2000 in poi. A sostituire il ruolo che ebbe la stampa cartacea saranno Internet e comunità virtuali costruite appositamente per l'auto-promozione come Myspace<sup>125</sup> e Twitter<sup>126</sup>. È infatti più che comune, navigando in Internet, trovare pagine Web di autori assolutamente sconosciuti che promuovono i loro libri. La famosa frase di Momus, ricalcata su quella altrettanto famosa di Andy Warhol, il quale sostiene che “tutti saranno famosi per almeno 15 persone”<sup>127</sup> nella realtà del network sembra realizzarsi. Un esercito di autori invisibili con libri invisibili e fan altrettanto invisibili. Il net, inoltre, ha creato siti appositi per la pubblicazione di libri inediti, andando incontro ad autori che in larga parte non riusciranno mai ad essere considerati da case editrici vere e proprie. Infatti, in siti come *ilmiolibro.it* e *mybook.com*, caricando il proprio testo in formato word o pdf, si può decidere di far stampare il proprio libro da queste case editrici virtuali, chiaramente facendosi carico dei costi della pubblicazione. Questi siti hanno pensato veramente a tutto per rendere il cliente soddisfatto. Durante la composizione del libro che l'utente carica nel sito, infatti, si può scegliere i numeri di copie da stampare (a seconda del numero scelto, in sovrapposizione si ha subito il preventivo della spesa che uno dovrà sostenere per avere il suo libro pubblicato) la copertina<sup>128</sup>, e, infine, la redazione del sito stesso si prenderà il compito di pubblicizzare il testo, mostrandolo on-line ad un pubblico di altri aspiranti scrittori, creando così una comunità auto-sufficiente di scrittori che attraverso la virtualità di un sito Internet può sentirsi parte del *milieu* culturale contemporaneo a tutti gli effetti.

Questo è solo l'aspetto più evidente di ciò che ha causato l'avvento di Internet nel mondo della letteratura. Si può dire che Internet sia affollata di molti Alfonso Marra e Franco De Longis che rivendicano su di sé l'attenzione. Ma an-

---

<sup>125</sup> MySpace è una comunità virtuale, e più precisamente una rete sociale, creata nel 2003 da Tom Anderson e Chris DeWolfe. Offre ai suoi utenti blog, profili personali, gruppi, foto, musica e video. Grazie a questo spazio su Internet, artisti e gruppi musicali come gli Arctic Monkeys e Lily Allen sono diventati famosi in tutto il mondo ancora prima di mettere effettivamente sul mercato i loro dischi.

<sup>126</sup> Twitter è un servizio gratuito di social network e microblogging che fornisce agli utenti una pagina personale aggiornabile tramite messaggi di testo creato nel 2006 dalla Obvious Corporation di San Francisco.

<sup>127</sup> Momus, *Pop Stars? Nein Danke*, apparso per la prima volta nel 1992 all'interno della *fanzine* svedese Grimsby Fishmarket e successivamente ristampato numerose volte. Adesso è disponibile in traduzione inglese al seguente indirizzo web: <http://imomus.com/index499.html>

<sup>128</sup> Le copertine disponibili, a meno che lo scrittore non carichi insieme al testo la sua personale, sono limitate a poche unità. Così quando si va a cercare un libro nel sito ci troviamo di fronte a numerosi libri con la stessa grafica di copertina. A variare, chiaramente, è solo il nome dello scrittore e il titolo dell'opera.



che nella dinamica di vendita di libri mainstream di autori affermati, certi meccanismi sono radicalmente cambiati grazie al web, fino addirittura a far sì che la linea auto-promozionale che uno scrittore intende adottare, vada ad influenzare la stessa poetica dell'autore. Chissà se Franco De Longis nel 2011 invece che autopubblicarsi si sarebbe affidato alle molteplici possibilità della rete. A questa domanda non ci è dato rispondere. Quello che è certo, invece, è il ritorno in grande stile di Alfonso Luigi Marra nel 2010 con il suo nuovo libro *Il labirinto femminile*<sup>129</sup>. Il libro è stato al centro di un vero e proprio caso mediatico quando, alla fine del 2010, sono apparsi in televisione due messaggi promozionali in cui figuravano rispettivamente Lele Mora e Manuela Arcuri; a questi, nei primi mesi del 2011, si è addirittura aggiunto un nuovo filmato in cui a fare da madrina al libro è nientemeno che Ruby Rubacuori, la ragazza marocchina nota per essere al centro di uno scandalo sessuale in cui è coinvolto il premier Silvio Berlusconi. Marra ha così aggiornato la sua abilità di *promoter* di se stesso, andando addirittura ad occupare il palinsesto delle maggiori emittenti italiane, non per questo abbandonando alcune modalità pubblicitarie già adoperate in precedenza, come per esempio la capillare distribuzione in tutte le edicole del suo nuovo libro. E oggi, così come era successo per la pubblicazione dei suoi precedenti libri, si fa un gran parlare di Marra ma non dei suoi libri. La scelta di volti di celebrità che facessero da *testimonial* al suo libro è una mossa pubblicitaria che certo non ha bisogno di spiegazioni. Lascia invece sorpresi il fatto che l'autore de *Il labirinto femminile* adesso abbia anche un sito, <http://www.marra.it>, in cui pubblicizza le proprie opere e addirittura permette di scaricare gratuitamente circa un terzo del suo nuovo libro<sup>130</sup>. Come se oramai, nonostante gli spot apparsi in televisione, anche Marra si rendesse conto che il web è diventato il motore fondamentale di pubblicizzazione per la vendita di un libro.

Un altro caso emblematico di auto-promozione del web è proprio quello di Wu Ming. Già in precedenza ci siamo soffermati su come i Wu Ming, attraverso il loro sito internet ed altre piattaforme virtuali, abusino di concetti come comunità e transmedialità, a fini più promozionali che non letterari. Emblematico l'uso nel sito di numerosissimi richiami alla cultura pop, nonché la volontà da parte di Wu Ming di condividere esperienze di guadagno della propria opera con il lettore,

---

<sup>129</sup> A. L. Marra, *Il labirinto femminile*, Napoli 2010, Omogeneitas editore.

<sup>130</sup> È la stessa Ruby Rubacuori a informare il telespettatore della possibilità di scaricare gratuitamente un terzo del nuovo libro di Marra nel succitato filmato promozionale.

come per esempio la colonna sonora di *Altai*, una scelta di musiche selezionate da Wu Ming e i suoi fans.

### **7.1 Il bastone e la carota: come addomesticare il lettore con un abbraccio secondo Wu Ming**

La possibilità di collaborare con la band di scrittori Wu Ming, convinti assertori dell'importanza di gestire una comunità di lettori e avere con loro un rapporto di condivisione transmediale, però ha dei limiti. Se, infatti, un aspirante scrittore, che magari ha partecipato alla compilation di *Altai*, volesse andare oltre proponendo addirittura un libro ai Wu Ming, inviandolo alla band di scrittori, è facile ipotizzare ciò che succederebbe. Facile perché sono gli stessi Wu Ming nella home page del loro sito a darci la risposta.

“Purtroppo non abbiamo tempo né energie per leggere romanzi/racconti inediti e consigliare possibili sbocchi editoriali. E in ogni caso, si sappia che molto di rado (anzi, una sola volta) un nostro parere sulla “pubblicabilità” di un inedito è stato preso in considerazione da qualsivoglia editore, come mai? Forse per il motivo spiegato a suo tempo da Umberto Eco. Se avete proposte da farci, cercate di essere precisi e andare dritti al punto. Le proposte vaghe, gli “avete carta bianca” e i “mi piacerebbe collaborare con voi” fanno soltanto perdere tempo. Da evitare anche le mail chilometriche di auto-presentazione. I curricula si mandano agli uffici risorse umane delle aziende, non a scrittori già sepolti dalla posta inevasa [...] Last but not least: abbiate pazienza. L'E-mail diventa sempre più un'emergenza. Riceviamo una mole di messaggi quasi impossibile da gestire. Rispondere divora svariate ore al giorno. Non mandateci lettere risentite perché tardiamo a farci vivi. Non mandateci più volte la stessa. [...]”<sup>131</sup>

Pare proprio che, con il tempo, Luther Blissett e il suo stato di belligerante condiviso si sia fortemente ridimensionato. Così come i progetti di Wu Ming + n di *Ti chiamerò Russell* del 2002, in cui i Wu Ming collaboravano attivamente ad un romanzo collettivo con alcuni loro fans. Addirittura, per dissuadere *manoscrittori* impertinenti, dentro a questo avviso in cui concetti come quelli di comunità e transmedialità sembrano essere del tutto rimossi, i Wu Ming forniscono un link che rimanda alla *auctoritas* Umberto Eco e al suo famoso articolo *Non è bene in-*

---

<sup>131</sup> Home .page del sito internet di Wu Ming

Ciò sembra andare contro ad uno dei precetti che i Wu Ming mettono nella ormai famosa lista che delinea i caratteri principali degli scrittori del New Italian Epic

- impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: enorme fiducia nel potere curativo della lingua e delle storie;
- un senso di necessità politica;
- la scelta di storie che abbiano un complesso valore allegorico. La scelta iniziale può anche non essere conscia: l'autore può sentirsi sospinto verso quella storia e soltanto in seguito capire cosa stava cercando di dire;
- un'esplicita preoccupazione per la perdita del futuro, con propensione a usare fantastoria e realtà alternative per sforzare il nostro sguardo e spingerci a immaginare il futuro;
- sovversione sottile dei registri e della lingua;
- infine un uso comunitario di internet al fine di "condividere un abbraccio con il lettore"<sup>133</sup>

Non sembra, infatti, che dare indirettamente del "manoscrittaro" al potenziale fan che vuole collaborare con Wu Ming sia in linea con "l'abbraccio con il lettore" che gli scrittori bolognesi immettono dentro ai precetti del perfetto scrittore di *New Italian Epic*. Così viene spontaneo pensare che dietro all'uso comunitario di internet non ci sia una linea poetica e collaborativa comune, bensì la possibilità di auto-promuoversi in una situazione ambigua per cui il lettore si sente quasi come lo scrittore ma, nel momento in cui lo scrittore sente la pressione del fan che vuole passare dall'altra parte della barricata, decidere di richiamarsi ad Umberto Eco e alle sue parole che richiamano all'ordine l'insurrezione del fan e aspirante scrittore. Insomma, un po' come dare una carota al lettore, invogliandolo a seguire le orme della band di scrittori, ma subito dopo usare il bastone, dissuadendoli dal tentare la carriera di scrittori. Per spiegare questo approccio piuttosto contradditto-

---

<sup>132</sup> L'articolo è visibile all'indirizzo [http://www.golemindispensabile.it/index.php?\\_idnodo=6120&page=1&\\_idfrm=62](http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=6120&page=1&_idfrm=62)

<sup>133</sup>

rio che il collettivo adotta con i lettori ci serviremo di un saggio di economia sulle *brand community* il quale riesce a spiegare questo comportamento meglio di qualsiasi testo letterario:

“Noi crediamo che un brand che evoca un forte senso di comunità fra i compratori avrà generalmente un grado maggiore di smerciabilità per chi vende sul mercato rispetto a un brand che evoca un senso debole di comunità. Comunque, occorre inoltre riconoscere che una forte brand community può essere un pericolo per chi vende sul mercato perché una comunità potrebbe respingere gli sforzi di marketing o un cambiamento del prodotto, e poi utilizzare i canali di comunicazione della comunità per opporsi alle novità proposte e disseminare il malcontento fra gli estimatori del brand.”<sup>134</sup>

Questa considerazione ci permette di portare la nostra analisi del nome non più solo rimanendo in ambito onomastico o multimediale, ma anche sconfinando nell’ambito delle logiche che si celano dietro al mercato letterario. Perché, infatti, i nomi Luther Blissett e Wu Ming sono, se dobbiamo includerli in una categoria nominale persistente, marchionimi. E entrambi, sebbene in modo differente, hanno gestito personalmente la loro *brand community*. Ma andiamo per ordine. Che cos’è una *brand community*?

## 7.2 Uso comunitario di Internet o brand community?

Nel 2001 Albert M. Muniz Jr e Thomas C. O’Guinn hanno pubblicato nel *Journal of consumer research* un saggio dal titolo *Brand Community*. Il saggio fin dalla sua uscita causò un grosso scalpore nella comunità scientifica perché nessuno fino ad allora aveva studiato i rapporti che si instaurano fra il *brand* (il marchio) e una comunità (*community*) di consumatori. Così gli autori del saggio spiegano cosa intendono per *Brand Community*:

“Una *brand community* è una comunità specializzata, non delimitata entro confini geografici, basata su un insieme strutturato di relazioni sociali fra ammiratori di un *brand*. È specializzata perché al suo centro c’è un prodotto di marca o un servizio. Come altre comunità, è contraddistinta da una consapevolezza condivisa, rituali e tradizioni, e un senso di responsabilità morale. Ognuna di queste qualità è, tuttavia, situata entro un’etica commerciale e mass-mediatizzata, e ha la

---

<sup>134</sup> A. M. Muniz Jr., T. C. O’Guinn, *Brand Community*, Journal of consumer research, Inc., p. 427, Vol. 27, March 2001. La traduzione dei brani tratti dal saggio è mia.

sua peculiare espressione. Le *brand community* collaborano alla costruzione sociale del brand e ricoprono un ruolo fondamentale per la sorte del *brand*.<sup>135</sup>

Andando avanti, inoltre, i due saggi americani si soffermano sulle tre caratteristiche principali che hanno le *brand community*:

“Il primo e più importante elemento distintivo di “comunità” è quello che Gusfield (1978) chiama “coscienza di specie”. La coscienza di specie è la connessione intrinseca che i membri sentono l’uno verso l’altro, e il senso collettivo di differenza che provano per quelli che sono fuori dalla comunità. La coscienza di specie è una coscienza partecipata, un modo di pensare le cose che va ben oltre le opinioni in comune o le somiglianze percepite. È la consapevolezza condivisa di un’appartenenza (Weber [1922] 1978). Il secondo elemento distintivo che ci consente di parlare di “comunità” è la presenza di rituali e tradizioni condivise. I rituali e le tradizioni condivise perpetuano la storia, la cultura e la coscienza condivisa della comunità. “I rituali servono a contenere il flusso dei significati; ...sono convenzioni che stabiliscono definizioni pubbliche” (Douglas and Isherwood 1979, p. 65) e rafforzano la solidarietà sociale (Durkheim [1915] 1965). Le tradizioni sono un insieme di “pratiche sociali che cercano di celebrare e fortificare certe norme di comportamento e valori” (Marshall 1994, p. 537). Il terzo elemento peculiare di “comunità” è un senso di responsabilità, che è un sentito senso di obbligo morale verso la comunità come se fosse un essere unico e anche verso i suoi singoli membri. Questo senso di responsabilità morale è ciò che produce, in tempi di pericolo per la comunità, un’azione collettiva.”<sup>136</sup>

Dopo aver definito a grandi linee che cosa è una *brand community* e quali sono le sue caratteristiche peculiari, i due economisti fanno una osservazione che ci consente di comprendere un lato inedito dei nomi Luther Blissett e Wu Ming, il quale rimarrebbe celato se non ci avalemmo di questi studi di economia, fermanoci ad una mera analisi onomastica e mediatica del nome proprio.

“Inizialmente, la comunità era pensata come un posto tipicamente rurale. Tuttavia, la nozione di comunità presto superò queste restrizioni e il termine acquistò un significato più largo. Proprio nello stesso modo in cui la modernità era ben più che la somma dell’avanzamento scientifico e meccanico, così la comunità

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.412

<sup>136</sup> *Ibidem*, p.413

diventò più di un posto con confini spaziali delimitati.”<sup>137</sup>

Questa considerazione, secondo cui la comunità è come un'identità comune che va oltre i confini spaziali, comincia a svelare il senso profondo dell'esperienza di Luther Blissett e Wu Ming che va ben al di là della mera cospirazione avanguardista. Alla metà degli anni Novanta l'individualismo era stato messo in crisi dall'avanzare ed espandersi delle comunità virtuali, le quali rivendicavano libertà di anonimato. Internet all'epoca era un campo del tutto inesplorato, il cui uso di massa era ancora futuribile. I primi pionieri della rete potevano liberamente sperimentare a tutto tondo. E così vennero alla luce tribù virtuali, il cui nome poteva essere condiviso da tutti, facendo cessare l'identità individuale per abbracciare quella del condiviso. E queste tribù, nonostante la lontananza geografica, potevano essere connesse grazie alle nuove possibilità che la rete concedeva.

È interessante, con gli occhi di oggi (a rivoluzione condivisa abortita) leggere le pagine di *Net Strike*, un libretto pubblicato per AAA edizioni, con prefazione di Vittore Baroni, uno dei sodali di Ciani e Luther Blissett, in cui si racconta di come attuare “pratiche antagoniste nell'era telematica”.

“Diritto all'anonimato : [...] una crescente evoluzione tecnologica ci porta a concludere che la privacy del cittadino è un concetto, questo sì, sempre più utopistico, mentre esistono delle regole e dei principi che dovrebbero essere adottati da tutti il prima possibile per poter convivere meglio con le nuove tecnologie dell'informazione. Il passaggio nel nuovo millennio sta vedendo la quasi totale scomparsa della privacy dei cittadini ad opera di un uso massificato di strumenti digitali indirettamente o direttamente orientati al controllo dei cittadini stessi. Gli esempi più eclatanti sono sicuramente rappresentati dai telefonini cellulari e dal controllo del territorio. L'uso delle telecamere “su strada”, per monitorare le attività pubbliche delle persone durante i loro spostamenti e le loro attività all'interno e fra le metropoli, è una pratica oramai diffusissima più o meno in tutti i paesi industrializzati. [...] Che l'uso di questi dati sia finalizzato ad un controllo sociale scientifico, ma soprattutto ad operazioni di telemarketing in cui indirizzo e caratteristiche di una persona siano merce di scambio, è dimostrato dalla quantità di pubblicità personalizzata che ognuno di noi riceve misteriosamente quasi ogni

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p.415

giorno. È per questo tipo di ragioni che difendiamo tutta una serie di atteggiamenti “in rete”, che vanno dall’uso dell’anonimato a quello della crittografia. Non si capisce infatti perché dovremmo regalare, oltre a quello che regaliamo involontariamente tutti i giorni a Stato e potentati economici, ANCHE l’uso degli strumenti telematici per studiarci, catalogarci ed usarci come un nome da affiancare ad informazioni come “scrive spesso su conferenze politiche oppure sessuali oppure ambientali ecc. ecc.”. Il poter usare uno pseudonimo al posto della propria vera identità è solo un modo potenziale per l’utente di poter navigare all’interno delle reti telematiche senza la paranoia che qualcuno ( in primo luogo il sysop o provider del sistema) mantenga la registrazione di quanto sto facendo per fini commerciali o di controllo. L’uso dello pseudonimo non, quindi, come garanzia assoluta, perché la traccia della telefonata comunque rimane come prova di eventuali illeciti, ma come garanzia minima per tutelarsi da operazioni di telemarketing o di controllo di basso profilo”<sup>138</sup>

È chiaro che la comunità virtuali all’epoca ambivano ad avere una “*shared identity*”. E l’uso di un solo nome in cui l’intera comunità potesse riconoscersi era perfettamente in linea con gli intenti belligeranti di questi pionieri della rete che non intendevano essere schedati da qualsivoglia sysop o provider del sistema. I vari Luther Blissett, Harry Kipper e Coleman Healy erano nomi da usare per tenere in scacco un sistema che voleva ad ogni costo schedare gli utenti e conoscerne ogni loro mossa, proprio come in “1984”<sup>139</sup> di George Orwell. E, inoltre, bisogna non dimenticare che l’uso di un nome condiviso come Luther Blissett centuplicava le garanzie di anonimato rispetto all’uso di un mero pseudonimo. Questa linea di pensiero rappresentava perfettamente quello che fu il neo-tribalismo, un movimento di “consumatori posmoderni” di cui Michel Maffesoli tracciò le linee guida in un saggio del 1996.<sup>140</sup>

“I Neo tribalisti sostengono che noi stiamo attualmente vivendo un’epoca di declino per l’individualismo, un’affermazione che va contro una tradizione lunga un secolo e mezzo che affermava giusto il contrario. I neo-tribalisti dicono che stiamo vivendo la riaggregazione di una società iperindividualistica nella forma di “eterogenei frammenti, le rimanenze della società del consumo di massa“. Questi

---

<sup>138</sup> A.a, Vv, *Net Strike – No copyright Et* (-: , AAA edizioni, Udine, 1996, p. 49-51.

<sup>139</sup> Questi sono i presupposti da cui nascerà la *Faceless revolution* di Luther Blissett e Wu Ming. Anche se queste velleità scompariranno gradualmente in nome del brand.

<sup>140</sup> Da notare che sia il saggio di Maffesoli che quello di Shield sono del 1996, l’anno che vede edito il primo libro a nome Luther Blissett.

neo-tribalisti sono “caratterizzati da fluidità, adunate occasionali, dispersione” (Maffesoli 1996, p.76). Essi non sono dunque tribù antropologiche in senso stretto, ma si parla in termini di gruppi diffusi e formati secondo la nozione sociologica di socialità o una caratteristica di diffusa, effimera, moltiplicata aggregazione sociale. Essi si formano, si disperdono, si ri-formano come qualcosa di diverso, che riflette costantemente lo spostamento d’identità dei consumatori postmoderni. Partendo da Maffesoli (1996) e soffermandosi più sulle dinamiche del consumo, Cova (1997, p.300) descrive il membro tipo di queste neo-tribù come non legato alla co-presenza fisica, ma che comunque riesce a esibire “un senso locale di identificazione, religiosità, sincretismo, narcisismo del gruppo.” Estremamente rilevante ai nostri fini è il fatto che una delle molte cose che può unire insieme queste tribù è la pratica del consumo. Vediamo le brand community liberate dalla geografia e formate da una sensibilità mass-mediatizzata. (McLuhan 1964; Ong 1982)”<sup>141</sup>

Queste parole risultano del tutto illuminanti, in quanto incarnano perfettamente gli ideali entro cui si mossero i Luther Blissett della prima ora, fra rivoluzioni *faceless* e naturale vocazione per il *brand*. Da notare inoltre che Maffesoli utilizza il termine “fluidity” che sembra essere nient’altro che la “fluttuanza”, un termine molto caro a Luther Blissett di cui abbiamo parlato ampiamente nei capitoli precedenti sui nomi di bands. Ma non solo. Maffesoli sembra anticipare come finirà la vicenda Luther Blissett, proprio a causa dell’instabilità congenita di queste neo-tribù : “Si formano, si disperdono, si riformano sotto altre spoglie, riflettendo le identità che cambiano costantemente dei consumatori postmoderni”. Luther Blissett muore e a rimpiazzare la co-identità più famosa della letteratura italiana arriva Wu Ming. Un marchio che riflette le identità dei nuovi consumatori postmoderni finendo per diventare la naturale prosecuzione e aggiornamento del progetto Luther Blissett.

“Le *brand community* non sono tuttavia uguali alle sottoculture marginali. Hebdige (1979) spiega che le sottoculture usano i simboli che la cultura lager definisce in modi che non sono coerenti con i significati collegati a tali beni da parte della maggioranza. Ad esempio, i punk rocker hanno preso le immagini da una varietà di altre fonti sottoculturali e le hanno combinate di nuovo per attuare un’identità che si oppone a una cultura della maggioranza. I significati che le sottocul-

---

<sup>141</sup> <sup>141</sup> A. M. Muniz Jr., T. C. O’Guinn, cit., p. 414-415



ture creano in opposizione o indifferenza rispetto al significato comunemente accettato della maggioranza. Le *brand community* in genere non rifiutano gli aspetti della ideologia della cultura circostante. Li abbracciano.”<sup>142</sup>

Così, mentre Luther Blissett era un nome di condividuo collegato indissolubilmente al *neo-tribalism*, Wu Ming era invece il nome di un *brand* letterario. L'esempio del punk rock calza a pennello e, in parte, fa comprendere le motivazioni che hanno costretto il nostro percorso ad immergerci nel mare magnum delle sottoculture, in cui si manifestarono precocemente i presupposti e le esigenze comunicative che porteranno alla nascita di una nuova tradizione onomastica.

Le esigenze dei consumatori, in appena poco più di un lustro, erano totalmente cambiate. Alla fine degli anni Novanta, l'epoca di Luther Blissett e dei pionieri della rete era ormai giunta al capolinea. Fin a partire dai primi anni 2000 l'identità in rete si affermò prepotentemente, facendo apparire le esperienze condivisibili come del tutto inappropriate. Ma anche lo pseudonimo e il *nickname* conobbero una profonda crisi. I social networks sono la prova di questa inversione di tendenza che vede da parte degli utenti un'autentica avversione per l'anonimato e la privacy. Infatti la stragrande maggioranza degli utenti di facebook mostrano con fiera ostinazione il loro vero nome e rendono disponibili molte informazioni personali, come testimonia in una recente intervista Mark Zuckerberg, fondatore di Facebook.

**“Il tema della privacy rivestirà un'importanza sempre maggiore?**

"Certamente. Ma bisogna capire che le cose sono molto cambiate negli ultimi sei anni. E che il concetto di privacy che ho io non è lo stesso che ha mio padre ed è diverso anche da quello di una ragazza di quattordici anni. Sei anni fa nessuno voleva che le proprie informazioni personali fossero sul web, oggi il numero delle persone che rende disponibile il proprio cellulare su Facebook è impressionante. Per i miei genitori la privacy era un valore, per i miei coetanei condividere è un valore. Per noi i controlli sulla privacy sono sempre stati importanti, fin dall'inizio, se abbiamo commesso qualche errore lo abbiamo immediatamente corretto. Il dialogo con i nostri utenti è fondamentale, quello che è accaduto è che la gente ha posto delle domande giuste e che noi abbiamo raccolto il loro feedback rendendo

---

<sup>142</sup> *Ibidem*

tutto più semplice e comprensibile"<sup>143</sup>.

Se, quindi, Luther Blissett era originariamente un prodotto della cultura antagonista, e solo inseguito esibirà le sue caratteristiche di marchio, Wu Ming è da subito un marchio mainstream con tanto di logo. E, a conti fatti, l'atto di "condividere un abbraccio con il lettore" sembra più essere una strategia di marketing che non un'affermazione di poetica. Quindi, anche attraverso questa lettura "economica", ci troviamo ad avere la riprova del perché il progetto Wu Ming è sempre più diventato chiuso alle collaborazioni esterne, dissuadendo i potenziali collaboratori che avrebbero voluto fare parte di questo nome di band di scrittori o quantomeno seguirne le gesta. Wu Ming è un marchio con tanto di logo, non un condividuo parzialmente copyleft<sup>144</sup> come Luther Blissett. Perciò se si tratta di incentivare la brand community e coltivare i rituali e le tradizioni che fortificano il rapporto fra acquirente del libro ed autori di quest'ultimo, i Wu Ming non hanno niente da obiettare. Se invece si trattasse di autori che vogliono entrare dentro al marchio Wu Ming, per modificarlo o destabilizzarlo in qualsivoglia modo, la band di scrittori che nel 2002 aveva scritto con i suoi fans più meritevoli *Ti chiamerò Russell*, si chiude a riccio, richiamandosi ad Umberto Eco e facendosi artefice di una dura campagna protezionistica.

Sempre il saggio di Muniz Jr. e O'Guinn sottolinea ulteriormente la politica promozionale della *brand community* che ben si differenzia da quella fluttuante ed antagonista del *neo tribalism*:

"Le comunità che si formano intorno a un brand non hanno bisogno di essere marginali, o opporsi alla cultura di massa. [...] Questo tipo di comunità, a causa della natura ubiqua del brand, può trascendere la geografia e può includere in sé una moltitudine di consumatori."<sup>145</sup>

Questo brano ci consente finalmente di spiegare perché i Wu Ming dettero larga eco ad un fatto che probabilmente qualsiasi altro scrittore avrebbe ritenuto marginale:

---

<sup>143</sup> E. Assante, *Intervista a Mark Zuckerberg*, La Repubblica, 23 Giugno 2010, consultabile all'indirizzo web [http://www.repubblica.it/tecnologia/2010/06/23/news/intervista\\_a\\_zuckerberg-5098864/](http://www.repubblica.it/tecnologia/2010/06/23/news/intervista_a_zuckerberg-5098864/)

<sup>144</sup> Il termine inglese *copyleft* indica ai fruitori dell'opera che essa può essere utilizzata, diffusa e spesso anche modificata liberamente, pur nel rispetto di alcune condizioni essenziali.

<sup>145</sup> A. M. Muniz Jr., T. C. O'Guinn, op. cit., p.415

“Da un'intervista ai **Radiohead** sull'*Observer Music Monthly* (9 dicembre 2007):

*“Thom sta leggendo Q, il libro del misterioso gruppo anarchico italiano Luther Blisset [ehm...]. Ci ho provato anch'io a leggerlo, provo a dirgli.*

*'Cazzo, è una figata! Ma c'è la mia tipa, sai, quella è la sua specializzazione, me l'ha spiegato tutto dall'inizio alla fine. Carneficine fatte dalla Chiesa, roba medievale. Roba complessa. Voglio farne un film. Quello è il mio prossimo obiettivo.' Userai gli incassi di In Rainbows<sup>146</sup>?*

*'Mmm-mm,' fa Thom Yorke scuotendo il capo. 'Ne dubito. Quelli basterebbero a malapena per il catering’”<sup>147</sup>*

La musica e soprattutto la popolarità di alcune band famose sono un richiamo irresistibile per molti potenziali acquirenti di opere di Wu Ming. Perciò la testimonianza di Thom Yorke, appassionato lettore di *Q* a tal punto da ipotizzare un futuro adattamento filmico del libro, diventa migliore di qualsiasi scritto critico e di qualsiasi dotto recensore, pur eminentissimo o rinomato. Infatti, salvo rare eccezioni, nel mondo dei media i critici non sono stars del mainstream. Invece è ben altra cosa la parola di Thom Yorke, cantante dei famosissimi Radiohead, un *testimonial* d'eccezione per il marchio Wu Ming.

Ma il parallelo fra i Radiohead di Thom Yorke e Wu Ming non finisce qui. Infatti Wu Ming 2 in *Ogni cosa al posto giusto? L'esempio dei Radiohead e dell'offerta libera* propone uno studio di mercato fatto sul disco dei Radiohead *In Rainbows*, pubblicato in formato digitale e a prezzo libero sul sito ufficiale della band. In questo testo Wu Ming 2 decanta le doti di questo uso parziale del copy-left, fino a dimostrare come alcuni membri del movimento No Copyright abbiano ammorbido certe idiosincrasie copyleft, modificandole negli anni fino a mostrare un'inedita vocazione per la gestione diretta di campagne promozionali, come nel caso del brand Wu Ming:

“[...] Molti sostengono che quello sarà un giorno nero per chi, come noi, distri-

---

<sup>146</sup> *In Rainbows* è un disco dei Radiohead pubblicato nel 2007. Il disco prima della sua uscita era scaricabile esclusivamente dal sito della band, ad un prezzo a libera scelta del compratore, ma questa scelta si è rivelata, come ammette candidamente nell'intervista Thom Yorke, un flop, tanto che i Radiohead con l'uscita di *King of the Limbs* (2011) hanno optato, sì, per la stessa strategia di mercato, ma con una sostanziale differenza: il disco è scaricabile dal sito della band solo pagando la quota fissa di circa 7 sterline.

<sup>147</sup> <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm#thomyorke>

buisce gratuitamente i propri testi in formato elettronico. Una regola d'oro dell'economia dice che nessuno è disposto a pagare per qualcosa che s'è abituato ad avere gratis (specie se può ancora averlo gratis).

Hai scaricato tutto quello che volevi? Hai letto? Hai apprezzato? Non hai apprezzato ma pensi che l'iniziativa abbia dei meriti? Pensi che l'iniziativa non abbia dei meriti ma in fondo ti stiamo simpatici? Comunque sia andata, era tutto gratis e gratis rimane. Se ti va, però, e se hai la carta di credito, puoi farci una donazione. Così, solo per la nostra bella faccia.<sup>148</sup>[...]

In altre parole: se tu cedi una merce gratuitamente fissi il valore di mercato di quella merce a 0 e sarà molto difficile, in futuro, che tu possa convincere qualcuno a pagare per acquistarla. È più facile raddoppiare il prezzo del pane che far pagare la gente per l'acqua di una fontana. Questo significa che il valore di mercato di un testo *digitale* di Wu Ming è nullo. Pertanto, Wu Ming non vedrà un euro dalla nuova fetta di mercato e nello stesso tempo vedrà contrarsi sempre più i ricavi delle vendite tradizionali. Non sono convinto che tutto questo sia vero. In primo luogo, una forma di contributo libero esiste già sul nostro sito. In maniera sporadica, diverse persone ogni mese ci ricompensano via PayPal (...) con contributi tra i 10 e i 30 euro, "per la vostra bella faccia". Dunque non si può dire che il valore percepito dei nostri testi sia pari a zero. In secondo luogo, la parola "digitale" è ambigua, copre una miriade di diversi formati e prodotti. Se restiamo sul nostro esempio, noi abbiamo sempre sottolineato che "le storie sono di tutti", gratuite per natura, ma i libri si pagano, perché sono "storie-in-un-formato-particolare" (con costi marginali piuttosto elevati). Non ci sarebbe niente di strano, allora, se ci mettessimo a vendere "storie-in-formato-libro-elettronico" (che non sarà mai un puro testo), e se lo facessimo con l'opzione "prezzo libero", dal momento che i costi marginali (carta, stampa, distribuzione...) tenderebbero allo zero.

Penso che in quel caso "valore di mercato (quasi) nullo" e "responsabilità dei consumatori" finirebbero per bilanciarsi, producendo un giusto compenso.”<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Proprio dopo la fine di questo periodo, nel sito web di Wu Ming appare l'icona di Paypal, un famoso metodo diffusissimo in Internet per effettuare pagamenti.

<sup>149</sup> [http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap16\\_VIIIa.htm#2a](http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap16_VIIIa.htm#2a). Ho ritenuto opportuno mantenere l'esatto modo in cui compare agli occhi del visitatore del sito di Wu Ming questo testo. Infatti, come possiamo notare, a fianco delle parole di Wu Ming 2, appare una colonnina in cui si invita chi ha scaricato i testi "gratuiti" a fare una donazione.

Potrebbe forse stupire il fatto che un autore letterario sia assimilabile in tutto ad un marchio, come può essere quello di una casa automobilistica o di un'azienda che commercializza computers. Gli stessi economisti americani, i quali durante il saggio affrontano come esempi di *brand community* marchi universalmente noti come quelli di Saab, McIntosh e di un modello specifico di Ford commercializzata solo in America, la Ford Bronco, puntualizzano che le *brand community* possono essere costruite anche attorno a serial televisivi come X Files o Star Trek. Questo ci è di enorme aiuto per constatare come effettivamente in ambito artistico si possano trovare Brand community costruite intorno a prodotti d'intrattenimento. Perché allora non aggiungere accanto a X Files e Star Trek, i libri pubblicati sotto il marchio Wu Ming? Questa aggiunta risulta del tutto pertinente e sono pressoché certo che i due studiosi americani, inventori del termine *Brand community*, accetterebbero questa inclusione.

È proprio il caso, quindi, di concludere affermando che alcuni capisaldi della poetica dei Wu Ming, come il copleft e l'uso comunitario di Internet, non sono altro che strumenti per autopromuoversi e in ultima istanza vendere libri. Non ci troviamo di fronte, quindi, ad una pratica antagonista ed alternativa di vivere la letteratura e presentarsi al pubblico di lettori, bensì un modo brillante ed inedito per indurre i potenziali acquirenti ad avere un rapporto preferenziale con il prodotto di Wu Ming, il primo vero marchionimo di scrittore della letteratura italiana. Molte di queste dinamiche di mercato, fra cui la fluttuanza del nome e le vie alternative di promozione, erano state già affrontate con successo nell'ambito dell'industria musicale, di cui i Wu Ming sono profondi conoscitori. Forse molti alla fine di questa parte della presente tesi saranno perplessi a causa di questo percorso letterario inedito il quale in primis ci ha condotto a raccontare la storia di uno giocatore di calcio anglo-giamaicano, per poi narrare un'epopea rock che ci ha portato da Elvis Presley fino ai Radiohead, fautori di strategie mediatiche che i Wu Ming faranno loro. Ma alle volte è stata la musica a doversi aggiornare con le strategie del collettivo. Infatti solo nel 2001, in ambito musicale, accadrà un qualcosa di veramente simile all'epopea del nome Luther Blissett; proprio in quell'anno i New Order per il video promozionale di Crystal, escogitarono qualcosa di mai visto prima. Nel videoclip i quattro New Order erano rimpiazzati da quattro persone che cantavano al posto loro e il cui nome, nonostante cantassero il nuovo singolo dei New Order non era quello di New Order, bensì di "The Killers". Celandosi dietro ad una band inesistente, i New Order firmarono una beffa

mediatica. Da notare, inoltre, che questi “The Killers” erano impersonati da giovanissimi attori, dando così la garanzia di trasmettere ad emittenti tipicamente per teenagers come MTV i volti freschi di una potenziale “next big thing” piuttosto che quelli rugosi di una band protagonista di una storia ultraventennale. Queste informazioni non sarebbero apparentemente utili alla nostra lunga cavalcata fra nomi propri di band, di scrittori o musicisti, e beffe mediatiche dietro cui si nasconde un altrettanto beffardo e ben oliato meccanismo di marketing. Ma un dato fondamentale cambia tutto : nel 2004, appena tre anni dopo i falsi “The Killers”, su MTV viene trasmesso il video di una band di ragazzi americani che si chiamano “The Killers”, incontrando immediatamente un vastissimo successo di pubblico. Questo comprova come ormai il nome proprio, appena reso famoso da qualsivoglia operazione (un calciatore o una band fittizia poco importa), possa essere “riciclato” con successo in altri ambiti o ambiti immediatamente limitrofi a dove il nome era nato. Questo dato è da tenere assolutamente presente quando ci caleremo nella realtà dei nomi propri dei romanzi contemporanei. Infatti, al di là della pluralità di scelte che i singoli autori effettuano, non possiamo altro che notare come tutti gli autori siano calati nella medesima realtà contemporanea che intendono rappresentare attraverso le loro narrazioni. E in questa realtà la “fluttuanza” del nome, che instabilmente cambia colore come un camaleonte a seconda del contesto informativo in cui è calato, ha totalmente stravolto il concetto di *nomen omen*, fino a travolgere, addirittura, la stessa famosa e inappellabile (fino a pochi anni fa) definizione per cui il nome proprio era un “nome a referente unico”. Adesso, alla luce di invenzioni come il multiple name e il reboot del nome, questa definizione si può considerare ormai superata. Gli stessi testi che affronteremo ci raccontano questo epocale cambiamento

### 7.3 The author is the message/ l'autore è il messaggio<sup>150</sup>

Ciò che resta dell'esperienza Luther Blissett è una importante eredità: fra l'autore e lo scritto letterario era nata una fascia in cui l'opera e il suo (o i suoi, in questo caso) autori convivevano in modo inedito. L'autore stesso, Luther Blissett, attraverso le provocazioni firmate a suo nome, era letteratura. Così l'autore non era più semplicemente colui che scriveva un testo letterario, ma era facente parte del messaggio. Potremmo, anzi, arrischiarci nel dire che, parafrasando una famosa

---

<sup>150</sup> Di questo ci occuperemo più estesamente nel prossimo capitolo dedicato all'onomastica nel romanzo *Q* di Luther Blissett, e, in particolare, al rapporto simbiotico che s'instaura fra il nome dell'autore multiplo e il messaggio stesso dell'opera.

frase di Marshall McLuhan in termini onomastico-comunicativi, l'autore è il messaggio. Anche per questo l'esperienza di Luther Blissett scrittore condividuo, con tutti i suoi limiti, letterari e non, è stata una delle esperienze più affascinanti e genuine della nostra letteratura di fine novecento. Ed è un peccato che due ideogrammi stampati a fianco del suo nome proprio, il primo nome proprio di condividuo della letteratura italiana, possano cancellare cinque anni di intensa esperienza artistica, multimediale e mediatica. E L'autore-messaggio, così, diventava marchio.

## 8. Non avrò più nomi, mai più. Così li avrò tutti: i nomi del protagonista di *Q*

Nel 1999 il collettivo Luther Blissett pubblica *Q* per i tipi di Einaudi editore. Il libro secondo gli stessi autori è il termine di un percorso iniziato alla fine del 1994 con la creazione del famigerato condividuo.

Dentro quest'opera è possibile trovare conferme di una rivoluzione onomastica che dal paratesto, con il nome del suo autore-condividuo Luther Blissett, continua nello svolgimento del romanzo *Q*, attraverso il costante cambiamento di nome del protagonista. Inoltre, proprio grazie all'analisi dei nomi propri del protagonista, è possibile arrischiare nell'esegesi di un'opera che sembra essere a chiave. Gli stessi Luther Blissett nel loro romanzo, infatti, mettono in bocca al libraio Pietro Perna alcune osservazioni su *Il Beneficio di Cristo* estendibili allo stesso *Q*:

“Ufficialmente l'autore è un frate benedettino mantovano, ma dietro ci sono alcuni importanti letterati che simpatizzano per Calvino ed esponenti del partito moderato romano, li chiamano Spirituali. Si tratta di un libro scaltro, destinato a sollevare infiniti vespai, perché ha contenuti ambigui espressi in una lingua che tutti possono capire. Un capolavoro della dissimulazione, sul quale già molti si arrovellano.”<sup>151</sup>

“Credete che sia un capolavoro? È un libro mediocre, risciacqua e sintetizza l'Istituzione di Calvino. Ma dov'è la sua forza? Nel fatto che cerca di rendere la giustificazione per sola fede compatibile con la dottrina cattolica! E questo cosa significa? Che se questo libro si diffonde e ha successo, magari tra i cardinali e i dottori della chiesa della chiesa, forse voi e Oporinus, e i suoi amici, e tutti gli altri non avrete l'Inquisizione che vi alita sul collo per il resto dei vostri giorni! Se questo libro trova il plauso della gente giusta, i cardinali intransigenti rischiano di trovarsi in minoranza, capito? I libri cambiano il mondo soltanto se il mondo riesce a digerirli”<sup>152</sup>

Tutti questi dati sembrano essere perfettamente concordi con quanto Wu Ming 1 sosterrà in *New Italian Epic* riguardo al metodo di composizione dei ro-

---

<sup>151</sup> Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino 1999, p.459

<sup>152</sup> *Q*, cit., p.415. Da notare come effettivamente, in ultima istanza, *Q* sia una vulgata di idee della sottocultura (la condindividualità, il No Copyright etc.) le quali però erano da sempre ghettizzate nell'ambito ristretto della cultura antagonista. Quindi, sintetizzando il tutto in una proporzione, si potrebbe dire che le beffe mediatiche Blissettiane stanno a *Q* come *L'Istituzione* di Calvino sta al *Beneficio di Cristo*.



manzi del collettivo, al rapporto con il lettore e a quello che deve fare per comprendere l'allegoria profonda che soggiace sotto il velo di una scrittura *popular* tipicamente da *best-seller*:

“[...] C'è un <<primo livello>> di fruizione, dove si affronta l'opera come un tutto. È l'avvio del rapporto autore-lettore, l'inizio della liturgia. Solo dopo aver goduto dell'opera in questo modo (ed è un “dopo” causale, non strettamente temporale) è possibile prestare attenzione ai dettagli. I dettagli hanno senso perché c'è il tutto. La sperimentazione avviene nel *popular*. [...] Ricapitoliamo: il livello allegorico profondo è quello che rinviene (riprende i sensi) nell'opera quando provo la sensazione che essa, parlandomi di un mondo e di un tempo altri, stia in realtà parlando del mondo e del tempo in cui vivo. Ad esempio, ogni volta che si parla di terrorismo c'è chi evoca I demoni di Dostoevskij. L'opera parla della Russia zarista, eppure ogni volta che la leggiamo abbiamo la forte sensazione che parli di noi oggi, che la «chiave» apra un sistema di riferimenti a Br, inarco-insurrezionalisti, eccetera. Quella è l'allegoria profonda dell'opera. [...]

L'allegoria profonda è una potenzialità insita nell'opera, immersa nell'opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata e si è formata, dal modo in cui il mitologema è stato trattato, eccetera. La potenzialità ha innumerevoli modi di divenire «atto» (atto interpretativo da parte del lettore), perché in potenza innumerevoli sono i lettori. Questi passaggi dalla potenza all'atto dipendono da come l'opera «ri-impasta» il mitologema e le connessioni archetipiche, intercettando e dando voce a pulsioni profonde, topoi che ricorrono nella vicenda umana. I demoni (romanzo) e Robin Hood (insieme di leggende, ballate, romanzi e film) sono narrazioni cristalline, che toccano un comune denominatore, rappresentano in modo efficace e toccante aspetti del nostro convivere che si ripropongono in ogni periodo storico.

«Algoritmo» è una suggestione. L'ho definito un «sentiero nel fitto del testo». L'algoritmo è un percorso, sequenza di passi che portano nell'allegoria profonda. A colpi di machete sfrondiamo l'intreccio, scendiamo il versante della collina fin giù nella valle delle connessioni archetipiche, tocchiamo il mitologema (o i mitologemi) su cui poggia l'opera, studiamo come l'autore lo abbia riplasmato e «ricaricato», ne ammiriamo i riverberi allegorici sull'oggi.

Ogni testo ha uno o più algoritmi, filza d'istruzioni da seguire loscamente, improvvisando, dall'orlo superficie del testo fino al mitologema e ritorno.

Il lettore, quindi, deve decriptare i segnali reconditi che il collettivo dissemina nel corso dei propri romanzi e, solo dopo una piacevole esperienza estetica, soffermarsi su i *dettagli* per scoprirne l'algoritmo. E in *Q*, fin dalle prime pagine del romanzo, è possibile, basandoci su alcuni di questi "dettagli", seguire un *sentiero* esegetico che, come vedremo, fa coincidere il Luther Blissett delle beffe mediatiche con l'eroe di questo romanzo:

"Quasi alla cieca.

Quello che devo fare.

Urla nelle orecchie già sfondate dai cannoni, corpi che mi urtano. Polvere di sangue e sudore chiude la gola, la tosse mi squarcia.

Gli sguardi dei fuggiaschi: terrore. Teste fasciate, arti maciullati...Mi volto continuamente: Elias è dietro di me. Si fa largo tra la folla, enorme. Porta sulle spalle Magister Thomas, inerte [...]

Una sagoma confusa mi corre incontro. Mezza faccia coperta di bende, carne straziata. Una donna. Ci riconosce. [...] – È Thomas Muntzer, il Coniatore...anzi, la Monetina<sup>154</sup> [...] Il cuore mi va in testa. Sguardi compiaciuti, paga raddoppiata. Portano via di peso l'uomo che dichiaro guerra ai principi.»<sup>155</sup>

“- der Muntzer. Il Coniatore. Che fine ha fatto? [...]

- Ho visto che lo portavano via. Uno del drappello che lo ha catturato mi ha detto che ha lottato come un leone, che è stato difficile, i soldati erano intimoriti dal suo sguardo e dalle sue parole. Mentre lo portavano via sul carro ancora lo sentivo urlare <<Omnia sunt communia!>>

- E che cazzo vuol dire?

---

<sup>153</sup> 96-99. Queste pagine fondamentali per comprendere il *modus operandi* di Blissett e Wu Ming è altresì assolutamente inaccettabile per gli altri scrittori a cui, in modo alquanto forzato, Wu Ming 1 tenta di estenderlo. Contributi chiarificatori per comprendere e guardare con occhio critico alcuni passi alquanto opinabili di *Nie* sono il saggio *Free Italian Epic* di Carla Benedetti, consultabile all'indirizzo web, e il saggio di Tiziano Scarpa *L'epica-popular, la parresia, gli anni novanta* consultabile all'indirizzo web [www.ilprimoamore.com/testo\\_1361.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html).

<sup>154</sup> Questo gioco di parole fra Muntzer e Muntzel (in tedesco "monetina") fin da subito preannuncia l'attenta scelta onomastica che gli autori di *Q* adotteranno nel corso del romanzo.

<sup>155</sup> *Q*, cit., p. 5-7

“la città ribelle più fortificata, che è stat l’epicentro dell’incendio, Mulhausen, si è arresa già da alcuni giorni all’esercito dei principi e la testa del suo capopopolo Heinrich Pfeiffer è caduta ieri sulla piazza di Gormar, insieme a quella di Thomas Muntzer. Le voci riportano che nelle sue ultime ore il predicatore, sottoposto alla tortura, abbia taciuto senza un lamento in attesa del boia e che solo una volta, nell’ultimo istante di vita, abbia fatto risuonare la voce per la quale si è reso famoso presso il volgo: ”<sup>157</sup>

I due avversari che si fronteggiano per tutto il romanzo, cioè *Q* e l’eroe multi-nominale di cui tratteremo fra poco, sembrano essere protagonisti di una guerra “psichica” più che di una guerra spirituale. Infatti, Thomas Munster alla fine del primo capitolo, durante la sua cattura, pronuncia la fatidica frase d’insubordinazione verso il potere pre-costituito “*Omnia sunt communia*”<sup>158</sup>. Questa frase non può che richiamare alla memoria la famosa *querelle* sul No Copyright di cui i Luther Blissett sono stati indiscussi protagonisti<sup>159</sup>. Curioso che, alla fine del romanzo, mentre Gert Dal Pozzo si rifugia in Turchia, Giovanni Pietro Carafa, l’ambigua figura con cui *Q* terrà una fitta corrispondenza durante tutto il romanzo, poiché *Q* è una spia al soldo del Carafa stesso, nel 1559 rediga l’Indice dei Libri proibiti, ultima vessazione di un sistema, quello della Sacra Romana chiesa, dedicato a non permettere la libera circolazione delle idee.

Proprio in questa ottica occorre leggere un romanzo che, se non adeguatamente interpretato, rischia di diventare uno sterile best-seller d’avventura. Su questa falsariga potremmo analizzare puntigliosamente molti passi del romanzo, ma in questa sede ci limiteremo ad analizzare il vorticoso cambiamento nominale del protagonista, aspetto, quest’ultimo, che ci consente di fare luce su gran parte dei punti oscuri di questo “capolavoro della dissimulazione” e comprenderne, così, i presunti *riverberi allegorici sull’oggi*.

Non sapremo mai il vero nome di battesimo del protagonista. Dovremo accontentarci di analizzare la verità parziale che è contenuta in ognuno di questi

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p.19

<sup>157</sup> *Ibidem*, p.123

<sup>158</sup> Proprio “*Omnia sunt communia*” è il nome della sezione dedicata al No Copyright del sito di Wu Ming nella sua traduzione inglese.

<sup>159</sup> In *Q* di Luther Blissett così come in tutti i romanzi del collettivo Wu Ming compare la seguente dicitura: “È consentita la riproduzione, parziale o totale dell’opera e la sua diffusione in via telematica ad uso personale dei lettori, purché non sia a scopo commerciale.”

nomi falsi, o meglio ancora, nomi parzialmente veri, tenendo ben presente questi passi di *Q*:

“I nomi sono nomi di morti. I miei, e quelli di coloro che hanno percorso i tortuosi sentieri”<sup>160</sup>

“Thomas Muntzer, torturato e giustiziato, vent’anni fa.

Elias il minatore: decapitato dalla spada di un mercenario in una strada fangosa.

Hans Hut: soffocato in carcere dall’incendio del suo stesso giaciglio.

Johannes Denck: stroncato dalla peste in questa città.

Melchior Hoffmann: probabilmente morto di marciume nelle prigioni di Strasburgo.

Jan Matthys di Harlem: in pezzi dentro un cesto di paglia.

Jan Bockelson di Leida, Bernhard Knipperdolling, Hans Krechting, torturati con tenaglie roventi, giustiziati ed esposti al pubblico ludibrio in tre gabbie, appese al campanile di San Lamberto.

Jan Van Batenburg: decapitato a Vilvoorde.

I nomi sono nomi di morti.”<sup>161</sup>

Quasi come se i nomi che rimangono legati per sempre alla persona che li porta, falsi o veri che siano, sembrano presagire l’impossibilità dell’esperienza umana. L’unica possibilità che resta a un uomo per agire in libertà è avere un nome solo per uno stretto lasso di tempo, al fine di depistare i possibili nemici e detrattori della sua opera. Così, per il protagonista, l’unico modo per sposarsi con la pienezza della vita sembra quella di dare alla propria persona un nome per ogni stagione della vita.

Questo punto di vista sembra essere molto lontano dall’abitudine che gran parte degli scrittori hanno contratto fin dai primordi della letteratura occidentale:

---

<sup>160</sup> *Q*, cit., p. VII

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 403

dare al protagonista della propria opera un *nomen omen* che prefiguri il destino del protagonista. Qui, infatti, siamo di fronte ad un eroe che è *faber fortunae suae* fin dal proprio nome. Ma iniziamo a percorrere passo dopo passo i cambiamenti nominali di questo personaggio. Ecco il primo nome con cui conosciamo l'eroe che, fuggito da Frankenhause, si rifugia ad Eltersdorf:

“Eltersdorf. Ho una stanza, un piatto di minestra e un nuovo nome: Gustav Metzger. Sono ancora vivo e non so come. Di rimettersi in strada, per ora non se ne parla.”<sup>162</sup>

“Adesso mi volto quando mi chiamano Gustav, mi sono abituato a un nome che non è più mio di qualunque altro”<sup>163</sup>

Questo vorticoso cambiamento di nomi non è – come di primo acchito uno può essere tentato di pensare – esclusivamente teso a rendere invisibile chi commette azioni insurrezionali contro il potere precostituito della Santa Romana Chiesa. Questo è solo la superficie dell'allegoria di Luther Blissett. Infatti “un nome che non è più mio di qualunque altro” si muove a paripasso con le sperimentazioni condivisive di Luther Blissett e la sua lotta contro il No Copyright. Così il nome proprio di persona, originariamente un termine a referente unico, entra irrimediabilmente in crisi. Così come il protagonista è Gustav Metzger, lo posso essere anch'io se voglio appropriarmi di un nome che egli stesso ha fatto suo per pura scelta. È, così, un nome fuori da copyright che ben può essere collegato alla frase simbolo di tutto il libro: *Omnia sunt communia*. Così come “Tutto è di tutti” allora anche il nome sarà di tutti. Si può dire, quindi, che, così come il collettivo fece suo il nome Luther Blissett, il protagonista del romanzo fa suo per scelta arbitraria il nome Gustav Metzger. Anche perché, Gustav Metzger, così come Luther Blissett, è una persona realmente esistita e che i Luther Blissett conoscevano bene. Gustav Metzger, infatti, è noto negli ambienti artistici come il principale esponente dell'Arte Auto-Distruttiva e dei movimenti di Art Strike, una corrente artistica che in seguito ha partecipato anche al movimento Fluxus.<sup>164</sup>

Per comprendere adeguatamente il personaggio da cui il nostro protagonista prende il primo dei suoi vari nomi, occorre fare un breve accenno al primo manifesto dell'arte Auto-distruttiva di cui Metzger fu firmatario:

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 22

<sup>163</sup> Ivi, p. 24

<sup>164</sup> Fluxus è un movimento neo-dadaista nato dall'iniziativa dell'artista lituano George Maciunas che si diffuse soprattutto in Germania nei primi anni Sessanta.

“L’arte autodistruttiva e’ principalmente una forma d’arte pubblica per le societa’ industriali. La pittura, scultura e costruzione autodistruttiva e’ una totale unità di ideazione, luogo, forma, colore, metodo e tempi del processo disintegrativo. L’arte autodistruttiva può essere creata per mezzo di forze naturali, tecniche artistiche tradizionali e tecniche tecnologiche. Il suono amplificato del processo autodistruttivo può essere un elemento della costruzione totale. L’artista puo’ collaborare con scienziati e ingegneri. L’arte autodistruttiva può essere prodotta con le macchine e assemblata nelle fabbriche. I dipinti, sculture e costruzioni autodistruttive hanno un tempo di vita che va dai pochi istanti alla ventina d’anni. Quando ha termine il processo d’autodistruzione l’opera dev’essere rimossa dal suo spazio e gettata tra i rottami”<sup>165</sup>

Facendo un esempio concreto di questa dichiarazione di poetica, Metzger nel 1961 in una dimostrazione che si tenne alla South Bank di Londra, gettò dell’acido su tre tele di nylon. Le tele si corrosero del tutto nel giro di quindici secondi. Questo fa comprendere perché Gustav Metzger sia il primo nome designato da Luther Blissett per il loro protagonista. Infatti quest’ultimo attraverso il cambiamento di nomi sarà soggetto ad un auto-distruzione dell’identità così come era stato per Luther Blissett a suo tempo. Già a partire dal primo nome proprio, i concetti di *nomen omen* e soprattutto la definizione classica di nome proprio entrano irreparabilmente in crisi. Se proprio volessimo considerare il nome proprio Gustav Metzger<sup>166</sup> come *nomen omen*, allora dovremmo dire che preannuncia ciò che *non* sarà il personaggio, piuttosto che ciò che sarà.

“Nomi. Dei luoghi, dei volti. Nomi di morti. Li leggevo nelle Scritture, prima, e saettavano fuori dai fogli racchiusi nei tomi, unendosi indissolubilmente alla gioia degli occhi delle sorelle, assumendo le espressioni luminose dei loro bambini, i profili affilati, ruvidi, di contadini e minatori liberi nello Spirito di Dio.

Jacob, Matthias, Johannes, Elias, Gudrun, Ottilie, Hansi.

Nomi di morti, adesso. Non avrò più nomi, mai più. Non legherò la vita al cadavere di un nome. Così li avrò tutti. Oggi sono vivo per ricordarli, e posso ascoltare la pioggia battere sul tetto, mentre un altro autunno si consuma sotto l’incalzare del tempo ed Eltersdorf si prepara a ricevere la prossima neve, il gelo

---

<sup>165</sup> Auto-Destructive Art, primo manifesto dell’Arte Autodistruttiva; 4 Novembre 1959.

<sup>166</sup> Per completezza è giusto sottolineare che Metzger in tedesco significa “macellaio”.

dopo quest'ultimo caldo.”<sup>167</sup>

In queste parole sta l'esperienza intima del sovvertimento nominale presente in *Q*. Il nome, e ciò che esso contiene, viene addirittura paragonato ad un cadavere. E su questo paragone occorre fare una riflessione: in un mondo, quello dei media, in cui la notizia del giorno prima è vecchia, il cambiamento nominale continuativo è l'unica vera vita per il nome proprio. Se in origine il nome proprio era un astro che illuminava l'universo del romanzo, secondo Luther Blissett, non può altro che essere una super nova che implode nella sua folle corsa.

“Piazze, vie, ponti, palazzi, mercati. Genti, dialetti e confessioni diverse. Il percorso dei ricordi è accidentato e pericoloso: sempre pronto a tradirti. Le regge dei banchieri di Augusta, le vie luminose di Strasburgo, le mura inespugnabili di Munster...tutto torna alla mente confuso, sparso. Non ero nemmeno io, erano altri, con nomi diversi e un altro fuoco nelle vene. Il fuoco che è bruciato fino in fondo.”<sup>168</sup>

Un' autodistruzione, quindi, che è affermazione di vita. A Luther Blissett stesso il compito di fare luce sul destino nebuloso del suo personaggio con un altro nome. Dal 1525, anno della caduta di Frankenhause, ci spostiamo al 1538. Il nostro eroe, o meglio *folk-hero*, per dirla con Wu Ming, decide di partire per l'Inghilterra, ma, prima di imbarcarsi, vittima di una rappresaglia di cui sono protagonisti alcuni soldati spagnoli, viene salvato da Eloi Pruystinck, un avventuriero olandese che vive ad Anversa in una comune dove “tutto è di tutti”.

“Una trentina di persone affluisce intorno al grande tavolo apparecchiato. Mi fanno sedere accanto a Eloi. Una ragazza alta e bionda mi serve un boccale di birra.

- Ti presento Kathleen. È con noi da un anno

La ragazza sorride: è bellissima

Prima che il pranzo inizi, Eloi si alza in piedi e richiama l'attenzione del gruppo.

- Fratelli e sorelle, ascoltate. È giunto tra noi un uomo senza nome. Un uomo che ha combattuto a lungo e ha visto versare molto sangue. Era

---

<sup>167</sup> *Q*, cit., p.82

<sup>168</sup> *Ibidem*, p.145

sbandato e stanco, e ha ricevuto cure e riparo come è nostra consuetudine. Se deciderà di rimanere con noi, accetterà il nome che vorremo dargli.

In fondo alla tavolata, un giovane rubicondo, con folti baffi biondi, urla: - Chiamiamolo Lot, come colui che non si volta indietro!

Un'eco di assenso percorre la sala, Eloï mi guarda soddisfatto: - E sia. Ti chiameremo Lot.”<sup>169</sup>

Ma Lot, colui che non si volta indietro, deciderà di soddisfare la curiosità del suo salvatore raccontandogli ciò di cui è stato protagonista, dalla disfatta di Mulhausen fino al suo approdo ad Anversa. Così in questa ampia macrosequenza narrativa salteranno fuori ben cinque nomi di cui il nostro eroe si impossesserà durante il suo cammino. Il primo di questi è Lucas Niemanson

“ Augusta, Baviera, fine luglio 1527

“Lucas Niemanson. Mercante di broccati a Bamberg. Borsa gonfia, abiti pregiati di tessuti resistenti, consistente carico di merce e ammennicoli personali, su un carro piuttosto nuovo, tirato da due cavalli un po' logori ma ancora giovani. Riposo i muscoli indolenziti da miglia di sobbalzi, urti e imprecazioni sui sentieri sconnessi di queste lande, sulla branda decente di un ostello appena dentro la porta ovest della città. [...]

Il caso mi ha condotto le spoglie sfinite per sentieri e locande, villaggi e osterie, mercati e granai. Il caso ha congiunto la sorte amara e sconsiderata del mercante Niemanson alla mia, nel dí di giugno venti e sette, al termine di vagabondaggi infiniti e solitari. [...]

Lo seguo alla distanza, per quasi cinque miglia, fino a che la strada con un'ampia curva si addentra in una zona boscosa, di basse colline, completamente isolata. Affianco il carro e faccio cenno di fermarsi, con gesti concitati. [...]

Scende, si avvicina, stringo l'orlo della borsa con la sinistra, si china a guardare. Il bastone cala rapido sulla nuca.

Cade come un albero secco.

Gli blocco le braccia con le ginocchia, tre giri di fune e un nodo bello stret-

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.151



to.

Libero la borsa dalla cintura e lo rotolo in un fosso. È fatta. [...] Povero bastardo, i tuoi affari sono rimandati. E anche i vestiti non ti serviranno per ora. Tantomeno il nome che leggo inciso sul lato del carro: «Lucas Niemanson, tessitore in Bamberga».”<sup>170</sup>

Lucas Niemanson, effettivamente, è in tutto e per tutto, un nome parlante : Niemanson in tedesco vuol dire figlio di nessuno. Ciò è perfettamente in sintonia con il personaggio, un autentico nomade di cui non sapremo mai il nome vero, né tanto meno le origini. Però occorre sottolineare come la molteplicità di nomi a cui è soggetto il protagonista limiti la forza dei nomi che man mano indossa, come fossero abiti, per poi disfarsene dopo il loro utilizzo.

Il terzo nome che il protagonista usa, invece, è un nome falso in tutto e per tutto: infatti ad Augusta c'è una riunione fra alcuni che sono scampati alla disastrosa *debacle* di Mulhausen e che intendono riunire un esercito raccogliendo i superstiti della guerra. Johannes Denck decide di portare l'amico a questo incontro e, per proteggerlo da eventuali spie, decide di presentare l'amico con un falso nome:

“Tutto ricomincerà da qui, sono ancora molti quelli che vogliono professare liberamente la propria fede. Ma dovremo essere prudenti [...] Denck mi fa strada presentandomi col nome di Thomas Puel.”<sup>171</sup>

L'incontro sarà fallimentare: tutti, dopo essere stati scoperti, verranno ricercati dalla polizia e dovranno per mettersi in salvo fuggire da Augusta. Il nome Thomas Puel così è da subito compromesso. Interessante farne un'analisi etimologica, però con tutte le cautele del caso, dato che il nome rimanendo in vita solo alcune pagine ha tutto l'aspetto di essere un dato non certo fondamentale per la nostra trattazione. Per quanto concerne il nome proprio Thomas, esso deriva dall'aramaico To'ma e significa “gemello di un fratello non noto” mentre il cognome Puel, curiosamente, è noto ai più per essere stato il cognome di un famoso calciatore francese, Claude Puel, bandiera del Monaco, ritiratosi nel 1996. Dato, questo, interessante, se consideriamo che il nome Luther Blissett era originariamente quello di un calciatore.

---

<sup>170</sup> Q, cit., p. 163-64

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 167-69

Ben altre problematiche, invece, sono originate dal quarto nome che il nostro eroe prende quando, alla fine del 1527, si rifugia a Strasburgo, il paradiso dei Battisti. Martin Borrhaus, detto Cellario, personaggio storico realmente esistito che il nostro eroe incontra già a Wittenberg, accoglie il nostro protagonista nella città francese e gli procura un nuovo nome:

“ - gli stampatori, - mi spiega Cellario, - non hanno problemi a pubblicare testi scottanti. Chiamano questo loro privilegio rispetto ai colleghi di altre regioni «la benedizione di Gutenberg» perché proprio qui il padre della stampa ha aperto la sua prima bottega.

- Mi piacerebbe proprio visitarla, se è possibile.
- Certamente, ma prima dobbiamo occuparci di cose più importanti. Questa sera infatti conoscerai tua moglie.
- Mia moglie? – domando divertito. – Sono sposato e nessuno mi aveva avvertito!
- Ursula Jost, la ragazza che sta facendo girare la testa a mezza Strasburgo. Tu, Lienhard Jost, sei suo marito,
- D'accordo, amico, andiamo con ordine. Mi fa piacere sapere che è una bella signora, ma, prima di tutto, chi è questo Lienhard Jost?
- Mi hai scritto che volevi stare tranquillo, cambiare nome, diventare praticamente irrintracciabile? Fidati di Martin Borrhaus, ormai sono esperto in questo genere di cose. Strasburgo è piena di gente che vuole cancellare le tracce. Tra l'altro Lienhard Jost non è mai esistito, e questo rende le cose molto più semplici. Ursula non è nemmeno sposata, anche se da quando è arrivata ha dichiarato di esserlo”<sup>172</sup>

Martin Borrhaus sostiene che tanto “Lienhard Jost non è mai esistito”. Ma in realtà, al contrario di quanto egli afferma, Lienhard Jost e Ursula Jost sono personaggi storici realmente esistiti, entrambi considerati come i maggiori profeti anabattisti in Strasburgo all'epoca della Controriforma. Sia Lienhard che Ursula furono effettivamente ferventi collaboratori di Melchior Hoffmann, come ci confermano autorevoli libri di storia come *Four Horsemen of the Apocalypse* e *Profiles of Anabaptist Women*:

“Hoffmann sembra essere stato molto in contatto con le profetesse anabat-

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p.178

tiste di Strasburgo, specialmente Ursula Jost [...] Le visioni di Ursula Jost erano di natura allucinatoria. Ella poteva essere faccia a faccia o svegliata da una luce brillante proprio come se fosse vicinissima al sole e le immagini che le apparivano, le facevano sentire il suo cuore pieno di paura. Sebbene fosse in grado di spiegare o interpretare la maggior parte delle immagini non aveva alcun dubbio che fosse stato Dio a rivelarsi a lei. [...] Lienhard Jost profetizzò che Strasburgo stava per diventare la Nuova Gerusalemme da cui 144.000 messaggeri apostolici di cui si parla nel Libro della Rivelazione sarebbero sorti per diffondere il vero sapere su Gesù Cristo e dare vita a un nuovo ordine fra lui e le persone selezionate attraverso il battesimo dei credenti”<sup>173</sup>

“ Ursula Jost

Nell’anno 1530, qualche tempo prima del 23 Aprile, un libro di quaranta pagine apparve a Strasburgo. Era intitolato Visioni Profetiche e Rivelazioni delle opere di Dio fatte in questi ultimi giorni, che sono state rivelate attraverso lo spirito santo dal 152 al 1530 a un amante di Dio, di cui Settantasette sono registrati qui in questo libro.. (...) Il narratore delle visioni, the gottes liebhaberin [ in ted. amante di Dio al femminile] non era nominato. C’è tuttavia, poco dubbio su chi fosse l’autore di questo libro di visioni: una donna anabattista chiamata Ursula, moglie di Lienhard Jost, un macellaio di Strasburgo anche lui rapito da visioni e anche queste visioni erano state stampate da Hoffmann e stampate in quello stesso anno più avanti”<sup>174</sup>

Ciò lascia pensare ad un astuto ed intricato disegno escogitato dai Luther Blissett per rendere realmente esistito il loro personaggio fictionale: se il personaggio storico Borrahaus sostiene che Lienhard Jost nasce con l’arrivo del nostro eroe in Strasburgo, allora Lienhard Jost personaggio storico e Lienhard Jost personaggio dell’universo romanzesco coincidono. Informazioni vere e false, così, si mescolano proprio come nelle beffe mediatiche di cui Luther Blissett era autore prima di diventare romanziere. Così Lienhard Jost può essere considerato a tutti gli effetti un *name spin-off*<sup>175</sup>, ovvero un nome in cui coesistono alcune informa-

---

<sup>173</sup> A. Cunningham e O. P. Grell, *The four horsemen of the apocalypse, Religion, War, Famine and Death in Reformation Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p.35-36

<sup>174</sup> C. A. Snyder e Linda A. Huebert Hect . *Profiles of Anabaptist Women, Sixteenth century reforming pioneers* , Canadian corporation for studies in religion, Toronto Ontario 1996, p.273. Le traduzioni sono mie.

<sup>175</sup> Una trattazione particolareggiata del concetto di name spin off è situata nel capitolo nono della presente tesi.

zioni pseudo-storiche spacciate per vere ed altre storicamente vere e fededegne. Nella fattispecie è vero che Lienhard Jost fu un profeta della controriforma ma è assolutamente falso che Lienhard Jost prima di essere Lienhard Jost fu Gustav Metzger etc.

In questo passo, per esempio, vediamo come un Lienhard Jost alquanto lontano dalla sua figura storica incontra per la prima volta Ursula Jost:

“È nel giardino della grande casa di messer Weiss. Da dietro una colonna, senza farmi scorgere, ne seguo il profilo affilato, la massa dei capelli che tiene sciolti, le dita sottili sul bordo della vasca. [...]

Una voce tiepida: - È il mestruo che ti ubriaca, uomo?

Si volta lenta, occhi neri luminosi.

Attonito: - Il tuo odore...

- È l'odore delle cose basse: il terriccio appena smosso, gli umori del corpo, il sangue, la melancolia. [...]

Sono confuso, sotto i vestiti si diffonde il prurito.

Scruto il profilo tagliente: - Saresti tu?

Ride, i brividi scrosciano lungo la schiena: - Forse sí. Ma la donna che è anche in te. Ho conosciuto mastro Dürer, ho posato per lui una volta. È un uomo cupo.

Spaventato.

- Da cosa?

- Dalla fine, come tutti. E tu hai paura?

È una domanda sincera, curiosa. Penso a Frankenhäusen.

- Sí. Ma sono ancora vivo.

Gli occhi le ridono, come se avesse aspettato questa risposta per anni.

- Hai visto scorrere il sangue?

- Troppo. [...]

Poi: - Sei Ursula Jost.

- E tu sarai Lienhard Jost?

- Tuo marito. [...]

Sento che impallidisco, un'onda di sudore freddo si spande sotto la camicia insieme al desiderio improvviso di toccarla.

- Sí. Mio marito.<sup>176</sup>

Mentre invece in questo brano il protagonista rievoca fatti storici assolu-

---

<sup>176</sup> Q, cit., p. 171-172.

tamente fededegni di cui sono protagonisti i coniugi Ursula e Lienhard Jost:

“[...]Nella primavera del '29 arrivò a Strasburgo l'uomo che avrebbe dato inizio al mio viaggio. Ora marcisce nelle prigioni di quella città: ha commesso l'errore fatale di rimetterci piede dopo quello che avevamo combinato.

- Melchior Hoffmann. [...] Io e Ursula capimmo immediatamente che era il tipo che stavamo cercando per far saltare in aria la città. Ci venne spontaneo, senza bisogno di concordare niente: durante una cena improvvisammo delle rivelazioni sconvolgenti, lei si eccitò al punto da raggiungere l'estasi davanti ai suoi occhi, mentre io gli raccontavo di come i ricchi e i potenti sarebbero stati spazzati via dalla furia del Signore. Nelle settimane che seguirono gli dettammo passo passo le nostre visioni di cui non si lasciò sfuggire una sola parola. Quando tutto fu pronto, trovai il modo di mandare alla stampa quello che aveva scritto: due trattati con le profezie di Ursula e le mie. Si mise a predicare alla folla sulla piazza principale. Qualcuno gli sputò in faccia, qualcun altro cercò di picchiarlo, altri ancora tentarono di assalire un banco di pegni per distribuire i beni ai poveri. Quando gli scritti furono diffusi dai librai, Bucero cercò di farlo imprigionare. Ci furono giorni di subbuglio.<sup>177</sup>

Lienhard Jost così decide di seguire il predicatore Melchior Hoffmann nel suo pellegrinaggio e abbandonare Ursula Jost al suo destino. Ma ormai anche il nome Lienhard Jost è “bruciato”. Così è tempo di arrivare al quinto nome che il nostro protagonista indossa: Gerrit Boekbinder, detto Gert dal Pozzo, nome originato da un rocambolesco e fondamentale episodio che vale la pena di riportare per intero:

“Era il novembre o dicembre del '31, il tempo che Lienhard Jost tirasse le cuoia. Quel nome attirava gli sbirri come il letame le mosche. La famiglia che mi nascondeva mi concesse il suo, spacciandomi per un cugino emigrato in Germania e tornato dopo molti anni. Boekbinder si chiamavano e il cugino esisteva veramente, solo che in Sassonia c'era morto, affogato in un fiume per il ribaltamento del traghetto su cui stava viaggiando. Il suo nome era Gerrit. E così fui il fantasma di Gerrit Boekbinder, Gert per i famigliari. [...]

- Un momento ancora. Balthasar ti chiama Gert «dal pozzo». Perché?

A Eloi non sfugge nulla, ogni parola per lui contiene una deviazione

---

<sup>177</sup> Q, cit, p.188-189

percorribile del racconto.

- Sorrido: - Domani ti dirò anche di questo, di quanto casualmente possono nascere i soprannomi e di come sia poi impossibile toglierseli di dosso.<sup>178</sup>

Per fortuna la catena regge, aggrappato al secchio, a penzoloni come un impiccato, istinto, piú che altro istinto, l'ho preso sull'orecchio, se mi centrava a quest'ora ero a mollo là sotto, che botta, non sento piú niente, tutto suona lontano, le grida, le sedie che volano, tenermi stretto, se svengo affogo, almeno qui non posso prenderne piú, merda sono troppi, e io a mettermi in mezzo come uno stronzo, per uno che non conosco neanche, le braccia, devono tenere, le braccia o volo giú, se risalgo ne prendo ancora, se resto qui prima o poi i muscoli cedono, che cazzo di situazione, gira tutto, le spalle fanno male, un bestione grandioso, mica me lo potevo fare da solo, eh no, quello mi ammazza se torno su, ma merda quell'altro poveraccio lo staranno massacrando, quanti sono? tre, quattro, chi ha avuto il tempo di contarli, ce li siamo trovati addosso, è cominciato all'improvviso, quello si è messo a sbraitare, cosa facevano le loro madri? si facevano montare dai maiali di chi? Mi è volato un tavolo sopra la testa, roba che ci rimanevo secco, e se prendono i coltelli, non sembravano armati, cazzo mica si entra armati in osteria, a bere una birra, no, a raccontare qualche balla, a parlare del mercato, ma quel tipo ha tirato fuori la storia delle loro madri, le braccia, cristo, le braccia, tengo duro, sí, tengo duro, ma non ce la faccio ancora per molto, non posso affogare cosí, che razza di morte è, dopo tutto quello che ho passato, tutti i posti da cui sono uscito vivo, o forse sí, è cosí che va a finire, ti salvi dagli eserciti, dagli sbirri, e poi crepi come un topo affogato per colpa di uno che non è stato zitto, mi sono messo in mezzo, non mi riguardava, e mi sono messo in mezzo, eccheccazzo, quattro contro uno, perché facevano tintinnare quelle borse piene di soldi, armatori ben pasciuti sono, moglie casta da monta annuale e troie sifilitiche tutti i santi giorni, sfruttatori, tutti preghiere e affari d'oro, e dàgli con gli Anabattisti pagati dal Papa, gli Anabattisti sono solo untori da sgozzare per dare le loro budella ai cani, gran bei levrieri che devono avere nelle loro magioni di campagna, rotti pieni di soldi, gli Anabattisti in combutta con l'Imperatore, che ti si infilino in casa per convertirti la moglie a suon di verga, che bisognerebbe far piazza pulita, le braccia, cristo, stanno per cedere, ma perché mi sono messo in mezzo, è stato

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 199-201

quell'altro pazzo a cominciare, non doveva alzarsi e sputargli la birra in faccia, e poi dire quella cosa delle madri, lo so anch'io che erano delle gran bagasce ma c'era da aspettarselo che l'avrebbero presa male, a quest'ora l'avranno già sgozzato, che se poi avesse solo sputato, era un ubriaco come tanti, invece no, è quello che ha detto, ma sí è per quello che mi ci sono ficcato, per quelle parole, grandiose, quelle che avrei voluto dire io, le braccia merda le braccia, devo tirarmi su, coraggio, issa, non posso finire in fondo a 'sto pozzo schifoso, non posso crepare cosí, come un coglione, forse quello è ancora vivo, forse dirà ancora qualcosa prima che lo facciano fuori a cazzotti, gran belle parole fratello; perché sí, sei un fratello, altrimenti mica ti alzavi, mica dicevi quello che hai detto, non l'avrei fatto per tutti, questo voglio riuscire a dirtelo, non mi sarei messo in mezzo per qualunque anabattista scoppiato, ne ho già conosciuti troppi amico mio, ma tu hai del fegato, issa per dio, issa, devo risalire, cosí, piano piano, su, ci sono quasi, devo uscire, o merda, eccomi, sono sull'orlo, ancora una spinta, ci sono.

Sono diventati cinque. Mi sembravano quattro, giuro che mi era sembrato di contarne quattro. Adesso sono in cinque, tutti intorno a lui, è spacciato, l'oste è sul selciato del cortile, si regge la testa, la brocca che ho lanciato è andata in pezzi ma ha fatto i suoi danni. E l'amico sconosciuto se ne sta lí impalato a sfidarli con lo sguardo come se fosse il piú forte, e dà, di' qualcosa, com'era? cosa hai detto prima che il mondo mi crollasse sulla schiena, prima che quel gigante mi buttasse qua sotto?

Salgo in piedi, e comincio a raccogliere la catena, non mi accorgo neanche di urlare: - Ehi quella cosa che hai detto... Su Gesù Cristo e i mercanti mangiamerda...

Si volta stupefatto, quasi quanto gli altri. La scena si ferma, come stampata su una pagina, rischio di perdere l'equilibrio, devo sembrare uno stronzo maledetto.

- Be', sono completamente d'accordo con te! E adesso segui il consiglio di un confratello: abbassa la testa.

Il gigante che credeva di avermi affogato diventa paonazzo, si fa sotto, vieni vieni che ormai ho tirato su tutta la catena e ho il secchio in mano, vieni, bravo, vieni a farti staccare quella gran testa di porco che ti ritrovi sulle spalle.

È un suono sordo, un tonfo secco, uno solo, che piega il metallo e fa volare per aria una pioggia di denti. Va giú come un sacco vuoto, senza un gemito, sputando fuori pezzi di lingua.

Comincio a roteare la catena, sempre piú forte, ve lo faccio vedere io distinti messeri quanto può essere rognoso un anabattista. Il secchio colpisce teste, schiene, volteggia sempre piú lontano da me, la catena mi sega le mani, ma li vedo cadere, rannicchiarsi per terra, correre verso la porta senza raggiungerla, la Giustizia del Secchio è implacabile, rotea, rotea, sempre piú forte, non lo tengo piú, ormai è lui che trascina me, è la mano di Dio, potrei giurarlo signori, il Dio che avete fatto incazzare a morte. E giú, ancora un altro, dove pensavi di rintanarti ricco idiota beone?

Uno strattone, il secchio incagliato, bloccato sui rami di un alberello che per poco non viene giú anche lui.

Un'occhiata sul campo di battaglia: uh, stesi tutti. Qualcuno mugola, si lecca le ferite tramortito, lo sguardo sui coglioni.

Il fratello è stato saggio, si è buttato a terra al primo giro e adesso si rialza attonito, con una strana luce negli occhi: come angelo sterminatore non me la sono cavata affatto male.

Salto giú e traballo verso di lui. Alto e smilzo, barbetta scura appuntita. Mi stringe la mano troppo forte, la catena l'ha piagata.

- Dio ci ha assistiti, fratello.

- Dio e il secchio. Non l'avevo mai fatto prima.

Sorride: - Mi chiamo Matthys, Jan Matthys, fornaio di Haarlem.

Ricambio: - Gerrit Boekbinder.

Quasi commosso: - Da dove vieni?

Mi volto indietro e alzo le spalle: - Vengo dal pozzo.”<sup>179</sup>

Su questo nome proprio occorre soffermarsi, anche perché il protagonista di *Q*, per semplificazione, viene chiamato Gert dal Pozzo tanto dagli estimatori del libro quanto dai saggisti che si sono cimentati nell'opera, forse anche perché questo sarà il nome che il protagonista terrà più a lungo. Inoltre questa semplificazione può essere stata originata anche dalle due pagine appena citate che, attraverso uno scanzonato discorso indiretto libero, prefigurano egregiamente quello che diventerà l'eroe indiscusso della ribellione di Munster, a tal punto da potersi fregiare della carica di “Capitano” Gert dal Pozzo.

Anche per quanto concerne Gerrit Boekbinder ci troviamo di fronte ad un

---

<sup>179</sup> *Q* cit. p. 202-204



personaggio storico. Però occorre sottolineare che in olandese Boekbinder vuol dire “rilegatore”. Un nome indubbiamente azzeccato per un rivoltoso che si distinguerà durante la ribellione grazie alle sue esperienze passate di agitatore politico. E, in effetti, “rilegando” le singole pagine del suo vissuto Gerrit Boekbinder, diventato il capitano Gert dal Pozzo, guida gli anabattisti Munsteriti alla vittoria contro i Luterani. Una vittoria che durerà lo spazio di un mattino. Infatti ancora una volta il famigerato Q, stavolta intrufolatosi sotto mentite spoglie fra gli stessi abitanti della Città Stato tedesca, farà capitolare la rivolta.

Il soprannome “Dal Pozzo” si muove nella stessa direzione del suo vero cognome. Infatti egli esce dal pozzo, con esperienze che possono portare alla vittoria i rivoltosi e ricordi a cui attinge dalla memoria, che molte volte durante la narrazione, viene paragonata ad un pozzo nero da cui il protagonista attinge con fatica per portarli nuovamente alla luce e raccontarli.

Durante l’era onomastica di Gert Boekbinder alias Gert dal Pozzo, il nostro eroe cambia brevemente nome, quando, durante un’azione di guerra, dopo aver rapito la moglie del consigliere Wordemann e del borgomastro Judefeldt, si presenta sotto mentite spoglie ai rispettivi mariti per parlamentare con loro:

“Poco oltre la nostra barricata incrociamo la corsa di Karl, i piedi congelati, il fiato grosso quasi gli impedisce di parlare: - Capitano! Dicono di andare... che non apriranno il fuoco.

- Hai consegnato gli anelli?

- Al borgomastro in persona, Capitano.

Una pacca sulla spalla: - Bene. Adesso corri a scaldarti davanti al fuoco, per stanotte hai fatto la tua parte.

Proseguiamo. Überwasser si staglia come una fortezza nera sull'Aa. La chiesa di Nostra Signora affianca il monastero: dalla torre campanaria le nostre ronde per un'ora hanno sentito provenire le urla sguaiate di Knipperdolling, finché non ha perso la voce.

Adesso soltanto silenzio e lo scorrere lieve del fiume.

Io e Kibbenbrock avanziamo affiancati, con un lenzuolo bianco teso in mezzo.

Il cigolio del portale che si socchiude e una voce allarmata: - Altolà! Chi siete?

- Kibbenbrock, rappresentante della corporazione dei tessitori.

- Sei venuto a far compagnia al tuo socio? Chi è quell'altro con te?

- Il fabbro Swedartho, portavoce dei battisti di Münster. Vogliamo parlare al bor-

gomastro Judefeldt e al consigliere Wördemann, le loro mogli li mandano a salutare.”<sup>180</sup>

Questo nome, il sesto che incontriamo nel percorso onomastico, ha la stessa valenza del precedente nome Thomas Puel: niente più che una protezione per evitare spiacevoli inconvenienti.

“Sì, sono proprio io. Ma dimenticati il mio nome se non vuoi fare un favore agli sbirri. Ride felice.

- Come devo chiamarti? Redivivo? Il Risorto?
- Per due anni sono stato Gustav Metzger. Oggi sono Lucas Niemanson, mercante di tessuti. Domani, chissà”<sup>181</sup>

Eloi Pruystinck, dopo aver ascoltato la fine di Munster nelle parole del suo narratore d’eccezione Lot, propone a quest’ultimo di truffare attraverso un geniale meccanismo basato su false lettere di credito i famosi banchieri Fugger.

“ - Come fai a essere sicuro che non ci scopriranno subito?

- Secondo i miei calcoli se stiamo attenti a diffondere le lettere false su piazze diverse, per scoprirci non impiegheranno meno di cinque anni. E del resto, quello è il tempo che ci serve per assicurarci la vecchiaia. Centomila fiorini a testa. Dico bene, signori? [...]
- Guardo Eloi: - Il tuo ruolo?
- (...) Sarà tuo socio nell’impresa -. Un colpo di tosse. – Un’ultima cosa, non è il caso di trascurare i dettagli; dovrai abituarti a usare un nome falso.

Mentre Eloi scoppia a ridere, rispondo: - Nessun problema.”<sup>182</sup>

Sarà Lot stesso, con il falso nome di Hans Grueb a fare i prelievi in uffici periferici del gruppo Fugger, traducendo false lettere di credito in fiorini sonanti. Anche in questo caso il nome sembra allinearsi a quelli di Thomas Puel e del fabbro Swedhartho. Però il nome di Hans Grueb ha una peculiarità che i due precedenti nomi non hanno: infatti il nome Hans Grueb sembra originare per assonanza da Hans Gruber, il personaggio di un popolarissimo film d’azione degli anni ot-

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p.279

<sup>181</sup> *Q*, cit, p.156

<sup>182</sup> *Ibidem*, p.369

tanta intitolato “*Die Hard – Trappola di Cristallo*”. Hans Gruber nel film è un terrorista che assedia il palazzo del Nakatomi Plaza, ufficialmente come azione simbolica per ottenere dalle autorità la liberazione di alcuni “fratelli della rivoluzione” mentre in realtà il suo vero scopo è quello di svaligiare i preziosi contenuti nel *caveau* del grattacielo della compagnia nipponica. Hans Gruber terrorista e ladro, proprio come Hans Grueb. Così probabilmente sotto questo nome si può scorgere in controluce un velato omaggio ad un film cult degli anni Ottanta.

Però, al di là di questo richiamo alla cultura *popular*, è interessante notare le riflessioni che accompagneranno Lot prima di indossare l’ennesimo nuovo nome:

“Gotz. Lazarus. Nomi diversi, uomini diversi. La stessa storia.

Gustav Metzger, Lucas Niemanson, Lienhard Jost, Gerrit Boekbinder.

Lot.

- Nessuno è quello che sembra”<sup>183</sup>

“Metzger, Niemanson, Jost, Boebinder, Lot.

Tanti e uno. Quelli che sono stato.

Tanti e uno. Uno qualunque.

L’uomo della folla. Nascosto nella comunità. Uno dei nostri.”<sup>184</sup>

“Il mercante Hans Grueb va a vendere zucchero a Londra. I piatti isolotti della Nuova Zelanda, la terra strappata al mare con le unghie, gli scorrono davanti, affollati di gabbiani, e man mano che si diradano, il Mare Nordico lo accoglie placido col suo blu intenso, cupo come i pensieri che gli affollano la mente dalla nottata”<sup>185</sup>

Molti pensieri tormentano Hans Grueb. Il colpo riuscirà alla perfezione ma costerà la vita all’amico Eloi Pruystinck alias Lodewijk de Schaliendecker. Un nome, quest’ultimo, che il nostro protagonista sceglierà per sé, indossandolo durante quasi tutta la terza parte e omaggiando, così, l’amico scomparso. Ma questo non avviene solo per un omaggio. Vediamo perché e come.

---

<sup>183</sup> *Q*, cit., p.374

<sup>184</sup> *Ibidem*, p.376

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.377

Nella truffa che costerà la vita ad Eloi Pruystinck è coinvolta una terza persona, l'ideatore stesso dell'astuto marchingeo: il suo nome è Gotz Polnitz ma in realtà Eloi confida a Gert dal Pozzo che Gotz Polnitz è solo un falso nome sotto cui è celata l'identità di una persona che i più credono essere morto da tre anni:

“ - Chi diavolo è allora ?

Sorride: - Quello a cui i Fugger devono il loro dominio su Anversa. Il loro migliore agente: Lazarus Tucher

Sgrano gli occhi, Eloi ridacchia e mette l'indice avanti alla bocca: - Sssschhh. Dopo aver fatto le scarpe ...<sup>186</sup>

Davanti al nostro protagonista ancora una volta si materializza la potenza di un falso nome. Ma perché Eloi, che pure aveva usato un nome di copertura morirà e invece Gotz Polnitz la farà franca? Perché nonostante abbia cambiato così tanti nomi anche Gert è sempre uscito sconfitto dalle sue imprese e al suo antagonista ne è bastato uno per vincere?

Gert comprende quanto dovrà fare grazie anche ad un racconto che Gotz/Lazarus che gli narra di aver incontrato per la sua strada il famigerato Q:

“ - agli inizi del '34 curavo gli affari dei Fugger a Colonia. È stato lì che ho appreso i trucchi del mestiere e tutto quanto serve per l'operazione. Fatto sta che un giorno mi recapitano una lettera su cui è segnato soltanto l'importo di una somma. Non c'è firma, solo un sigillo: una grossa lettera Q.

- Una Q.
- Impressa sulla cera. Chiedo spiegazioni al contabile dell'agenzia, uno che sta al servizio dei Fugger da più di dieci anni e quello che mi dice che, quando si riceve una lettera come quella bisogna preparare il denaro e aspettare che qualcuno passi a ritirarlo, mostrando il sigillo.

Lo interrompo: - Non capisco cosa c'entri Munster

Gots sussulta appena: - Lasciami finire. A quel punto chiedo di saperne di più, come si fa a dare soldi in mano a uno sconosciuto? Il vecchio contabile mi racconta che, alcuni anni prima, da Roma è stato aperto un credito il-

---

<sup>186</sup> Q., cit., p.353.

limitato presso le casse dei Fugger per un agente segreto attivo nei territori imperiali. «Messer Q.», lo chiamavano i contabili delle filiali tedesche.

- Una spia.

Non interrompere la sua storia: - Così preparo una lettera di credito per la somma richiesta e sto pronto a riceverlo. E sai chi si presenta? Un chierico. Avvolto in un saio scuro, con il cappuccio calato sugli occhi a coprirlgli mezza faccia. Mi mostra l'anello con la Q, identica a quella stampata sulla missiva. Però, quando vede la lettera di credito me la strappa in mille pezzi davanti al naso e dice che gli serve moneta. Gli faccio presente che è pericoloso viaggiare con una simile quantità di denaro in tasca, ma quello insiste: vuole l'oro.(...) Dopodiché mi chiede se posso indicargli un noleggio di cavalli che copra la distanza fino a Munster. Lo indirizzo alla scuderia più grande di Colonia”<sup>187</sup>

Un chierico con un volto coperto. Conosciuto nei minimi dettagli lo stragemma di Q, Gert capisce che non basta usare un nome “mio più di qualunque altro” ma aggiungere ad esso l'impossibilità di essere riconosciuto. Ma non solo. Insieme a questo occorre sommare adeguate strategie di guerriglia mediatica, proprio come quelle che Lazarus il risorto ha insegnato a Hans Grueb.

“Il racconto incredibile di Lazarus il risorto mi costringe a tornare ai ricordi di Munster, forse oggi più vividi per averli narrato a Eloi.

La domanda è sempre sapere chi. Chi era la spia. Chi lavorava fin dal principio per i papisti. Chi portò in pegno denaro per la causa, riuscendo a farsi accogliere tra i rigenerati.

Chi.

Chi era l'infame. [...]

Frankenhausen. Munster.

Stessa strategia. Stessi risultati”<sup>188</sup>

Questo porta Gert dal Pozzo a creare nella terza parte un vero e proprio “Luther Blissett da 1538” a tutti gli effetti. Per combattere contro Q, simbolo del

---

<sup>187</sup> Q, cit. p. 373-374

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 377

potere, occorre usare i suoi stessi mezzi. Mezzi che lo stesso Q racconta in un alcune pagine del suo diario. Infatti, a partire dalla terza parte, saranno incluse alcune pagine del diario di Q che vanno a far parte del meccanismo narrativo del romanzo a pieno titolo:

“Nell’affresco sono una delle figure di sfondo.

Al centro campeggiano il Papa, l’imperatore, i cardinali e i principi d’Europa.

Ai margini, gli agenti discreti e invisibili, che fanno capolino dietro le tiare e le corone, ma che in realtà reggono l’intera geometria del quadro, lo riempiono e, senza lasciarsi scorgere, consentono a quelle teste di occuparne il centro. [...]

Nessuno può cogliere il quadro d’insieme, vedere contemporaneamente la figura e lo sfondo, l’obiettivo finale. Nessuno eccetto coloro che tengono i fili di quelle trame, uomini come il mio signore, come il Papa, come i decani del Sacro Collegio.

Pro memoria: capire, annotare, non tralasciare dettagli in apparenza irrilevanti, che potrebbero risultare chiavi di volta di un’intera strategia.

Gli elementi del quadro: un libro pericoloso; un Concilio imminente; un uomo potentissimo; il servitore più segreto.<sup>189</sup>

Allora Gert, diventato Ludwig Schaliwedeker, si stabilisce a Venezia per stampare le copie del sovversivo libro il *Beneficio di Cristo* che, come abbiamo visto precedentemente, è l’equivalente del libro *Q* nella finzione romanzesca, per divulgare le nuove idee sovversive al fine di *contaminare chiunque lo tocchi*. Q, ancora all’oscuro di chi sia dietro alla macchinazione, ha già in mente delle contromisure:

“Il Beneficio di Cristo può essere un’arma a doppio taglio che colpisca chi l’ha forgiata? E come?

Fare in modo che il Concilio lo scomunichi subito e smascherarne gli autori? No, l’inglese negherebbe tutto (...) Meglio invece: ordire una tela, dove uno dopo l’altro cadono tutti i cardinali che guardano con simpatia ai riformati. Un libro che passa di mano in mano, di biblioteca in biblioteca, e contamina chiunque

---

<sup>189</sup> *Q*, cit., p. 422

lo tocchi. E quando raccogli la rete, prendi tutti i pesci grossi in una volta ”<sup>190</sup>

E, così, mentre Q monitora la diffusione del libro per i suoi loschi scopi, attraverso un’investigazione di cui leggiamo nel suo diario, comincia a mettersi sulle tracce di un certo Ludwig Schalièdeker, colpito da un nome che gli evoca antichi ricordi a cui non riesce ancora a dare forma:

“ Visita al Caratello. Ludwig Schalièdeker, o don Ludovico, il gestore, non c’era. È partito, non si sa per dove. [...] Lodewijck de Schalièdecker, alias Eloisius Pruytstinck, alias Eloi.

Di mestiere copritetti.

Imputato della diffusione di libri eretici, di negare sostanza di Dio, di negare il peccato, di sostenere la perfezione dell’uomo e della donna, di praticare l’incesto e il concubinaggio.

Arso sul rogo come eretico il 22 ottobre del 1544, insieme a molti membri della sua setta, cosiddetta dei Loisti. [...]

Il tedesco che sto cercando è un morto che riempie un intero fascicolo nell’archivio dell’Inquisizione di Anversa.

Il morto oggi è titolare di un bordello di lusso a Venezia.

Il tedesco che sto cercando ha attraversato queste terre negli anni della rivolta anabattista. [...]

Avrei dovuto ucciderti allora. Solo così avrei espresso il sommo rispetto per le tue gesta. Solo così avrei espresso il sommo rispetto per le tue gesta. Solo così avrei impedito a me stesso, dopo quindici anni, quasi alla fine, di desiderare di incontrare di nuovo il fuoco dei tuoi occhi e il freddo della tua spada, Capitano Gert dal Pozzo”<sup>191</sup>

È chiaro, a questo punto della narrazione, che Ludwig Schalièdeker è stato un nome usato da Gert appositamente per far cadere in trappola Q. Quindi il cacciatore Q e la preda Gert si invertono di ruolo nel momento in cui il nostro protagonista riesce a impadronirsi del circuito informativo attraverso un particolare uso nominale così come aveva fatto nella realtà Luther Blissett. E questa pratica della

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 423

<sup>191</sup> *Ibidem*, p.543 e 570

“sovra-informazione” di un nome proprio è tipica della comunicazione-guerriglia di cui il collettivo ha fatto sempre largo uso, come conferma Luca Muchetti in *Storytelling*:

“La comunicazione-guerriglia, dicevamo, interviene all’interno del processo comunicativo per sovvertirlo e usa molteplici tecniche di stravolgimento semiotico: l’affermazione sovversiva, lo sniping, il nome multiplo, il fake, il camouflage, il plagio e il collage, ma opera sulla base di due fondamentali principi psicologici: lo straniamento o la sovraidentificazione.”<sup>192</sup>

Ma le analogie sull’asse Blissett-Schaliedeker non finiscono qui.

Infatti anche Blissett cavalcava l’onda mediatica con varie provocazioni beffarde, fra cui la creazione di informazioni false per la produzione di eventi veri, entrando così in possesso del cosiddetto Network degli eventi:

“L’invenzione di informazioni false per la produzione di eventi veri è un metodo per svelare e criticare i meccanismi della produzione egemonica di immagini mediatiche e politiche della realtà. Questo metodo supera di molto le forme analitico-esplicative dell’informazione e della controinformazione, poiché non si attacca la rappresentazione concreta di determinati temi, bensì si prende gioco dei meccanismi con cui la politica e i media socialmente producono eventi. Un esempio: negli anni Ottanta il considerevole aumento della criminalità fu un tema poco rilevante, mentre l’incremento relativamente scarso degli anni Novanta è divenuto uno degli argomenti centrali. Alcuni conflitti militari poi possono durare anni prima di guadagnarsi, in una determinata situazione, “attualità” e notiziabilità. Attraverso l’invenzione di eventi, si cerca di dirigere verso il potere i meccanismi che determinano il ritmo mediale”<sup>193</sup>

In questo caso a monopolizzare l’attenzione di Q, non a caso soprannominato l’occhio di Carafa (quasi come se fosse l’organo di ricezione visiva di una dittatura mediatica il cui incontrastato leader è il cardinale romano) è l’apparizione di un falso profeta che divulga gli insegnamenti del *Beneficio di Cristo*. Questo profeta si chiama Tiziano Rinato, detto anche Tiziano l’Anabattista. E a impersonarlo non è altri che il nostro protagonista.

---

<sup>192</sup> L. Muchetti, cit., p.113

<sup>193</sup> Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brunzels, Comunicazione-guerriglia – Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all’oppressione, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 46.



“Un tedesco. Un tedesco, la cui presenza forse spiega l’origine dell’idea del secondo battesimo.

(Un anabattista?)

Un tedesco che dice di chiamarsi Tiziano. Regala copie del Beneficio di Cristo e ribattezza i villici.

Tiziano il tedesco.

Il Fondaco dei Tedeschi a Venezia. Gli affreschi dipinti da Giorgione e dal suo allievo Tiziano sulle pareti esterne del Fondaco

Il nostro anabattista è un tedesco che vive a Venezia.”<sup>194</sup>

Grazie a questo intricato marchingegno Gert riesce ad attirare su di sé Q, che cade nella sua trappola. Così il nostro protagonista riesce a vincere la sua battaglia contro la spia segreta di Giovanni Pietro Carafa, che, nonostante tutto, sarà eletto papa.

Una vittoria parziale, dunque, ma comunque importante per il nostro personaggio che alla fine del romanzo si rifugia ad Istanbul insieme ai fratelli Miquez, due ebrei sefarditi che lo hanno accompagnato nell’ultima parte della sua avventura. E, proprio nell’epilogo, arriva per Gert un ultimo nome che suona come quello definitivo:

“ – Costui è il molto onorevole Josséf Nassi, una leggenda. E questo è suo fratello Samuele, non meno valoroso -. Si illumina. –

A Venezia questi uomini, conosciuti come Joao e Bernardo Miquez, sono considerati i principali nemici della Serenissima, per il fatto di essere da sempre nostri amici. Se tornassero a Venezia, stai pur sicuro che li impiccherebbero alle colonne di San Marco.

Ridono di gusto, il compare è visibilmente ammirato.

È il turno di Josséf il sefardita: - Tuttavia non escludo di tornarci un giorno. Nonostante i suoi padroni, Venezia è una splendida città. Signori, vi presento il mio socio, Ismael Il-Viaggiatore-del-mondo, colui che dalle terre fredde è giunto fino qui attraverso ogni sorta di avventura, nemico di tutti i potenti

---

<sup>194</sup> Q, cit., p. 522-523

d'Europa.(...)

- L'Europa non ama i piaceri, Jossèf, lo sai.
- L'Europa è finita. Ora che si sono messi d'accordo, ricominceranno a farsi la guerra, coltivando il sogno di una barbara supremazia. A noi rimane il mondo. (...)

Sorrido. Non esiste un piano che possa prevedere tutto. Altri solleveranno il capo, altri diserteranno. Il tempo non cesserà di elargire sconfitte e vittorie a chi proseguirà la lotta.

Sorseggio soddisfatto.

Ci spetta il tepore dei bagni. Possano i giorni trascorrere senza meta.

Non si prosiegua l'azione secondo un piano.”<sup>195</sup>

Così si conclude *Q*. E mi pare ormai comprovato come Luther Blissett e il nostro eroe multinominale coincidano. Un'ulteriore riprova ci viene data da una dichiarazione di Wu Ming 1 in cui definisce il nome multiplo come medium attraverso cui si dispiega il messaggio profondo dell'esperienza Luther Blissett:

“[...] Noi avevamo considerato una definizione in senso più lato di mass media. Il medium era la leggenda stessa di Luther Blissett. Non avevamo una radio nostra, non avevamo un canale televisivo, non c'era nemmeno un sito ufficiale – lutherblissett.net è nato più tardi – perché il medium era il nome multiplo: un medium virale, autoreplicante che aveva come modalità comunicativa la diceria, la formazione di leggende contemporanee. Non avevamo bisogno di avere un medium specifico perché ne avevamo uno trasversale che li poteva utilizzare e attraversare tutti.”<sup>196</sup>

Così Ishmael viaggiatore del mondo sembra il punto più alto di una esperienza quinquennale che culmina con questo romanzo del collettivo, il quale assomiglia ad un auto-biografia spostata nel passato di un personaggio condivisibile inventato negli anni Novanta da alcuni ragazzi bolognesi.

Questo vorticoso cambiamento di nome, quindi, non solo è uno scacco alle leggi precostituite, poiché in tal modo il nostro protagonista è difficilmente perse-

---

<sup>195</sup> *Ibidem* p.642-643

<sup>196</sup> L. Muchetti, cit., p.206-207.

guibile, ma anche una strategia comunicativa alternativa di un combattente che si intrufola nei nuovi media, uscendone parzialmente vincitore. Questa strategia comunicativa sarà esattamente quella riproposta dagli utenti che in facebook adottano un nome fluttuante, con obiettivi non dissimili da quelli che Gert Dal Pozzo perseguiva.

Infatti, con il senno di poi, in *Q* si racchiude una buona parte della rivoluzione onomastica che di lì a poco si farà massiva fra metaverso e contronome. Ma prima di tentare la costruzione di un modello in cui si possa descrivere la fluttuanza nominale, occorre pagare un doveroso tributo ad un'opera a fumetti che anticipa *Q* di Luther Blissett: questa opera è *V for Vendetta* di Alan Moore e Alan Lloyd:

*V for Vendetta* è uno snodo molto importante della storia del fumetto. Ad altri spetta il ruolo di definire quale fu il suo apporto in quegli anni cruciali per lo sviluppo della *graphic novel*. Infatti, in questa sede, ci occuperemo solamente di analizzare il raffinato meccanismo onomastico che prova come effettivamente già nei primi anni Ottanta si fosse formata una nuova onomastica pop la quale riva-leggiava con la più vecchia e blasonata onomastica letteraria. Questa piccola divagazione nel mondo del fumetto è doverosa tanto quanto quella nel mondo della musica, basti pensare al fatto che Wu Ming omaggiò Stan Smith, famoso autore di fumetti nonché creatore di Spider Man, con uno scritto che apparve in *Spider-Man. Le storie più belle 1962-2002*. Questo testimonia ulteriormente l'attenzione quasi morbosa di Wu Ming per i percorsi artistici popular, che siano essi fatti di musica o letteratura considerata fino a poco tempo fa di serie B, come quella dei fumetti.

*V for Vendetta* è la storia di un supereroe che combatte contro un regime totalitarista che tiene in pugno l'Inghilterra. Per tutto il fumetto non sapremo mai il suo nome né vedremo mai il suo volto: sarà celato dietro una maschera che raffigura un volto sorridente di un famoso personaggio storico: Guy Fawkes, il terrorista che tentò nel 1605 di far esplodere il parlamento inglese. Attraverso varie peripezie V riuscirà a minare il regime inglese, grazie anche all'aiuto di una ragazza di nome Evey, che all'inizio del fumetto lo stesso supereroe salverà da un arresto. Fin da subito occorre sottolineare che il nome degli eroi di questo fumetto è legato alla *V* del titolo. Tutti i capitoli del fumetto inoltre iniziano con la onnipresente lettera *V*, la quale nella copertina del fumetto è disegnata dentro ad un cerchio, fa-

cendola rassomigliare alla A di Anarchia. Ma nella V di *V for Vendetta*, chiaramente, c'è un richiamo alla "Victory" che l'eroe V tiene contro il regime inglese, nonché alla frase che Evey trova scolpita sulla bordatura di uno specchio del covo segreto di V. La frase in questione è *Vi Veri Veniversum Vivus Vici*, ovvero "Con la forza della verità, da vivo, ho conquistato l'universo". Sia nel fumetto che nel film si attribuisce erroneamente questa frase al Faust di Christopher Marlowe, quando in realtà era un motto del famoso alchimista inglese Alastair Crowley. Nel covo di V si trovano moltissimi libri e dischi salvati dalla foga sterminatrice del regime totalitarista. Il fatto che V traduca ad Evey queste parole latine dimostra la sopravvivenza della cultura nel piccolo covo di V, nonostante il regime totalitarista avesse fatto di tutto per distruggerla. L'arte, infatti, è bandita nel regime raccontato in *V for Vendetta*. Proprio come in *1984* di Orwell le telecamere sono onnipresenti per le strade e il governo centrale attraverso il controllo dei mezzi di comunicazione di massa, controlla la vita dei cittadini. V attraverso degli attentati riesce a conquistare prima la radio e poi la televisione, tentando di risvegliare le coscienze sopite dei cittadini inglesi. Nel fumetto, inoltre, viene mostrata una breve sequenza della normale programmazione televisiva del governo Inglese. Si vedono, infatti, alcune immagini di un telefilm in cui un cattivissimo eroe razzista combatte con alcuni uomini di colore. Questo eroe di regime che si contrappone idealmente a V si chiama Storm Saxon. Se, come abbiamo visto, il nome V richiama in un certo qual modo alla cultura, Storm Saxon è un nome che si richiama alla tradizione della onomastica pop: infatti è ricalcato su quello di Sky Saxon, il cantante dei Seeds, un gruppo di psichedelia americana degli anni Sessanta. Se il nome Sky Saxon (lett. Cielo sassone) non era altri che un fantasioso stage name, adesso da Sky si passa a Storm (tempesta) indicando il fatto che Storm Saxon è il simbolo della violenza inglese contro il diverso. Il fatto che sia stato scelto il nome di un cantante rock, riadattandolo, è molto interessante. Due tradizioni si fronteggiano. Quella letteraria e quella *popular*. E proprio di quest'ultima si serve il regime per inculcare le sue idee perverse nelle menti dei cittadini. Infatti, l'onomastica popular in quel mondo totalitario dove la letteratura era stata volutamente bandita era l'unica a poter essere sopravvissuta.

Dopo aver dato questo sguardo d'insieme alla onomastica di *V for Vendetta*, occorre vedere come l'eroe Gert dal Pozzo sia affratellato indissolubilmente al V di *V di for Vendetta*. Questa connessione è dimostrabile in modo del tutto semplice. V è un terrorista, proprio come Gert, la cui volontà primaria è quella di sov-

vertire il regime di terrore che si è instaurato in Gran Bretagna. Per ottenere il suo scopo la prima cosa che fa è sovvertire la dittatura mediatica: nel primo capitolo rapisce Prothero, la voce del Fato, ovvero l'annunciato radio che inculca agli ascoltatori, ormai quasi lobotomizzati, i dettami da seguire per essere in linea con quanto vuole il Governo e le informazioni riguardanti le vicende di tutti i giorni, chiaramente filtrate dal Partito. Nel secondo capitolo, invece, il terrorista V occupa la televisione e tiene un discorso al fine di scuotere le coscienze sopite di un'intera popolazione vessata dalla dittatura. Entrambi queste azioni possono sembrare *leit motiv* di terroristici mediatici come V o terroristi mediatici antelitterari come Ludwig Schalliedecker alias Tiziano il Rinato e il suo tentativo di diffondere l'anabattismo attraverso la proliferazione di copie de *Il Beneficio di Cristo*. V, fra l'altro, sacrifica la sua vita in ultimo attentato contro il parlamento di Londra ed Evey, la sua protetta, decide di non sollevargli la maschera perché “*se tolgo quella maschera, qualcosa svanirà per sempre, perché chiunque tu sia non è grande quanto l'idea di ciò che sei*”. E decide di indossarla a sua volta, perché l'idea di V non si estingua. Proprio questo accade con l'individuo di cui non sapremo mai il nome, il quale riversa la propria individualità, per esempio, nell'idea Gustav Metzger, ma non nel vero Gustav Metzger. O, nel caso di V, Evey diventa l'idea Guy Fawkes, diventando continuatrice delle gesta del terrorista britannico.

Il nome così diviene veicolo di idee, sfuggendo al vincolo dell'identità che da sempre l'aveva contraddistinto, in una sorta di annullamento identitario in cui le ceneri dell'identità originale risorge come idea allo stato puro.

## 9. Il contronome di Saviano e una nuova definizione di nome proprio

Dopo aver studiato il nome proprio Luther Blissett sia nel mondo letterario che nelle sottoculture e i nuovi media, dovremo ora affrontare il problema dei nomi soggetti a “fluttuanza”, come il nome proprio Luther Blissett. Ma prima proviamo a dare una nuova definizione di nome proprio, sulla base di ciò che abbiamo visto finora:

**il nome proprio è un medium a referente multiplo che varia a seconda dell’offerta del mercato dell’informazione e della domanda del consumatore.**

Questa proposta di definizione tiene insieme sia i nuovi media sia alcuni fattori economici che hanno portato il nome proprio a essere sempre più un veicolo di autopromozione. Ma certo qui non parliamo di economia in senso stretto. Infatti con il termine “offerta del mercato dell’informazione” intendo il valore variabile che può avere un dato nome dentro al complesso meccanismo che va ad instaurarsi fra la realtà circostante, che sia essa un fatto di cronaca o un film di successo, e le esigenze del “consumatore di nomi”, cioè noi. Pensiamo a nomi che sono soggetti ad un intensissimo *battage* mediatico, il nome di un supereroe che si chiama Kevin Phantom per esempio, di cui magari è stato fatto un film e che è as-surto ad una grande popolarità. Proprio allora alcuni cominceranno a farlo proprio perché ritengono che in Kevin Phantom si rispecchino caratteristiche che essi stessi credono di avere, ma che il proprio nome anagrafico certo non può contemplare. Continuando con il nostro esempio di fantasia, poniamo caso che Kevin Phantom sia famoso per la sua capacità di essere un genio e che proprio grazie alla sua formidabile intelligenza riesca a sconfiggere i propri nemici. Perciò chiunque volesse palesare nel proprio nome una formidabile intelligenza adesso ha un nome mediaticamente d’impatto che può consentirgli di farlo, e così la domanda del consumatore viene in un certo modo accolta. Quindi il nome Kevin Phantom diventa una sorta di “nome attributivo” che l’utente può utilizzare a suo piacimento. Ma a differenza di un aggettivo, come per esempio “intelligente”, il nome può essere soggetto a numerose inferenze che creano un forte stato di aspettativa e curiosità intorno a chi usa questo nome. E non vi è assoluta certezza che il nome Kevin Phantom debba per forza significare “intelligente” in ogni suo utilizzo. Così il nome finisce per dare una traccia interpretabile in cui sono inclusi sia identificazione, informazione e sfruttamento delle possibilità che i media offrono. È chiaro

che Q riconosce Gert dal Pozzo, diventato Ludwig Schalliedeker, non solo per il suo nome, ma per tutto l'edificio mediatico di azioni che Gert fa compiere al suo nuovo nome Ludwig. Questo esempio retrodatato a sei secoli fa spiega egregiamente cosa sia il nome oggi. Un nome che non può prescindere dal confrontarsi con il media e grazie ad esso ottenere una nuova forza e un nuovo valore linguistico.

Il nome proprio così riesce ad integrare sia la sua funzione di identificatore che quella innovativa di veicolo di informazioni variabili, cioè che variano a seconda del media in cui il nome viene compitato, nonché di cosa il fruitore riesce a leggere dentro a quel nome. Proprio questa varietà di inferenze che il nome origina nell'immaginario, senza peraltro avere confini semantici ben definiti, porta questi nomi ad avere la vocazione del marchio. Però non un marchio nel senso classico del termine. Infatti, in quanto nome proprio, il nostro esempio Kevin Phantom o Luther Blissett non può essere protetto da copyright, e può a fluttuare *ad infinitum* attraverso svariate possibilità comunicative. Così il nome diviene un insieme di caratteristiche appena accennate su di cui il fruitore del nome potrà fare forza, sfruttandone la capacità evocativa e accennando, ma nel contempo non dicendo.

Detto questo, passiamo ad elencare le fasi attraverso cui è passato il nome del calciatore Luther Blissett fino a diventare il nome di uno scrittore individuale degli anni Novanta. Queste tappe ci consentono di avere una traccia su cui meditare per comprendere come il nome abbia compiuto questo colossale potenziamento in solo pochi anni:

1. Nascita del nome : il nome nasce per volontà di qualcuno che decide di immergerlo dentro ad un contesto comunicativo. Il momento ufficiale di nascita del nome "Luther Blissett" non è quello in cui i Signori Blissett decisero di chiamare il loro figlio Luther. Probabilmente molte altre persone si erano chiamate Luther Blissett prima di lui. Per "Nascita del nome" intendo invece il momento in cui a un dato nome proprio viene ad avere una certa notorietà mediatica. Ovvero quando l'individuo Luther Blissett, da giocatore di terza serie, arriva a vestire la maglia della nazionale inglese. Chiaramente questo percorso in pochi anni ha un suo momento iniziale, che potremmo chiamare "fase di incubazione", in cui solo gli appassionati di calcio conoscono Luther Blissett. Poi c'è la fase in cui, divenendo

un calciatore della nazionale e arrivando persino a indossare la maglia del prestigioso club italiano del Milan, Blissett diventa noto a una grandissima schiera di persone (definibile come “fase di eccitazione”) che lo vedono in TV o ne leggono le prodezze sui giornali sportivi. A partire da momento chiunque si chiami Luther Blissett sarà inevitabilmente pensato come un omonimo del famoso calciatore. A queste due fasi, ne segue una terza, quella di “disillusione”. Blissett disattende le grandi aspettative che si erano create intorno a lui: in nazionale smette di segnare ed è protagonista di una stagione incolore. I fans sono delusi a tal punto che pian piano dimenticheranno quel calciatore, e con lui il suo nome. Solo alcuni così ricorderanno che Luther Blissett era un calciatore.

2. Riadattamento del nome (**Name Reboot**): il nome rimane chiuso per un po’ di tempo nel dimenticatoio. Ciò che era sulla bocca di tutti rimane un ricordo sbiadito di pochissimi. A questo punto il nome viene preso in considerazione da alcuni per farlo tornare alla ribalta. Nella fattispecie si tratta di quattro ragazzi bolognesi e di un veterano della controcultura che riprendono il nome del calciatore “beffa” degli anni Ottanta per farlo diventare il nome di uno scrittore coindivduale. Tutti possono essere Blissett. Perciò, gradualmente, il nome proprio di quello che in origine era solo un calciatore inglese, torna sulla bocca di tutti. Alcuni si ricordano del precedente Blissett, altri sanno solo che è uno scrittore, altri ancora non sanno chi sia né l’uno nell’altro. Ciò crea una seconda fase di eccitazione, dovuta all’imprendibilità di questo nome proprio, sfuggente e multiplo, di cui tutti parlano, ma nessuno esattamente sa a chi sia riferito. Il referente unico cade. Proprio in questo momento si arriva alla fase 3, quella della *name productivity*.

3. Produttività del nome (**Name Productivity**): durante l’apice della seconda fase di eccitazione, quando il referente unico è già caduto, a causa della co-esistenza di molte persone che usano il multiple name Luther Blissett, allora quel nome diventa famoso come se fosse il marchio di una famosa casa di mode: tutti vogliono indossarlo. Con una differenza determinante, però, rispetto a un marchio vero e proprio: esso è fuori dalle leggi del copyright. E infatti tutti possono usarlo liberamente. Così il nome comincia a “fluttuare”. E succede che, oltre al calciatore, allo scrittore co-individuale, ai seguaci dello scrittore co-individuale, lo usi anche qualcuno non previsto (Giuseppe Genna) per firmare un suo scritto pubblicato in regime di copyright, infrangendo il patto che era sottinteso all’uso del nome. Oltre a Genna, quasi sicuramente molte altre persone si saranno appropriate di questo



nome per utilizzarlo a seconda delle loro esigenze. Così troveremo in internet su blogs utenti che si firmano Luther Blissett, pubblicazioni di altri Luther Blissett e così via. Il nome diventa di dominio pubblico. Moltissimi se ne appropriano.

A questo punto, non ci è dato sapere, se il Luther Blissett che incontriamo si richiami al calciatore, al collettivo bognese, a Giuseppe Genna, a qualcun altro ancora (uno che in rete si firma Luther Blissett ma non è riconducibile a nessuno dei casi precedentemente citati). Ciò ci conduce alla quarta ed ultima fase, quella del name fluctuating-ness

4. Fluttuanza del nome (**Name fluctuating-ness**): Nel momento in cui il nome proprio accentua la sua entità di referente multiplo, fino ad avere in azione varie personalità che lo usano contemporaneamente il nome torna a essere “a referente unico” solo se si specifica il suo contesto d’uso. Se si parla di calcio, ad esempio, sapremo che è Luther Blissett il calciatore di colore che giocò nel Milan nell’83-84. Se di letteratura, sapremo che Luther Blissett è uno scrittore. Però, come abbiamo visto, questa pertinentizzazione non basta. Un ritorno al referente unico è impossibile quando ci sono tanti Luther Blissett apocrifi che fanno uso di questo nome. Che si tratti di un uso lecito o illecito non ha importanza. Quello che conta è che intorno al nome proprio si crea una confusione che rende il nome inservibile, in quanto nel frattempo, saturo di referenti, è diventato un identificatore vuoto. Non è niente di più che una maschera. Tutti possono indossarlo. Lo stadio più alto di questa saturazione può essere efficacemente chiamato come Name Entropy/fase di entropia o entropica del nome.

5. Fase di entropia del nome<sup>197</sup> (**Name entropy**). Questa fase prelude alla fine dell’uso collettivo e indiscriminato del nome, dove esso ha perso ogni sua forza connotativa e denotativa. Proprio in questo momento il nome può diventare un brand, in quanto si porta dietro numerose suggestioni che lo rendono assolutamente malleabile a qualsiasi utilizzo commerciale. Inoltre, è l’unico modo per stabilizzare la fluttuanza che pur avendogli dato in origine il grande appeal che l’ha fatto diventare celebre, adesso rischia di farlo estinguere. Infatti nel momento in cui il nome, diventando brand, entrerà in un regime di copyright, si affievolirà tutta la confusione generata dai vari utenti illeciti del nome, poiché quest’ultimi non po-

---

<sup>197</sup> Qui per entropia si intende sia “irreversibilità dei processi economici che porta a un esaurimento delle risorse” che “perdita di informazioni nella trasmissione dei messaggi”. La fase entropica del nome ci consente di unire i due percorsi, ossia quello che richiama alle nuove tecnologie e al loro inserimento sul mercato, quanto quello che ci porta alla teoria dell’informazione.

tranno più farne un uso discriminato. Se, per esempio, Luther Blissett diventasse una marca di Jeans, appena si venisse a conoscenza dell'utilizzo illecito di questo nome, il consiglio direttivo dell'azienda che ne detiene i diritti potrebbe perseguire per vie legali coloro che hanno utilizzato un marchio registrato senza aver avuto alcuna autorizzazione. Ciò chiaramente non può accadere se il nome è fuori da copyright.

6. Fine del nome (**Name ending**): il nome ormai è un identificatore vuoto. La maschera è stata indossata da troppe persone e troppe volte. Se una donna scoprisse, durante una festa, che tutte le donne hanno indossato lo stesso vestito, nessuna lo utilizzerebbe più e quasi certamente cesserebbe di andare alla boutique in cui l'ha acquistato. Così accade per il nome proprio. Gli stessi scrittori Luther Blissett nel Gennaio del 2000 decidono di far commettere alla loro co-identità un suicidio rituale. Il nome Luther Blissett finisce il suo percorso. E con lui finisce l'utopia del nome proprio come anonimato collettivo. Di questo nome, infatti, rimangono solo i referenti più celebri, cioè quello di partenza (birth) e quello di ri-costruzione (reboot). Tutti i suoi utilizzi periferici non lasciano traccia, salvo rari casi. Infatti, se nella socio-onomastica possiamo avere statistiche esatte che testimoniano la diminuzione o l'incremento di un nome proprio, questo non vale per la onomastica del net. Nessuno può dire con certezza, per esempio che , Mario Rossi dal 5 Luglio al 30 Luglio 2009 si è firmato Luther Blissett nella sua home page di facebook.

### 9.1 Il name spin-off

Le stesse fasi di cambiamento onomastico uguale a quella dello scorso capitolo le ritroviamo anche per un nome di identità fittizio come "Scarface". L'unica differenza sostanziale è che, durante la fase di *name reboot*, non si otterrà una riscrittura semantica totale del nome, ma piuttosto si passerà alla fase 3 di *name productivity* attraverso un procedimento attenuato di *name Reboot*. Questo procedimento si può chiamare **Name spin-off**. "Spin off" è un termine preso in prestito dal gergo dell'industria televisiva. Esso indica quando una serie televisiva sviluppa le vicende di personaggi già comparsi in una serie precedente. Facciamo alcuni esempi: si può parlare di spin-off nel caso della serie TV americana *Joey*, incentrata sulla vita di Joey Tribbiani, un personaggio che il grande pubblico aveva già conosciuto nella popolarissima serie televisiva *Friends*. Fra il Joey Tribbiani di *Friends* e quello di *Joey* c'è una perfetta uguaglianza. È lo stesso Joey, né

più né meno. Invece un altro caso di *spin off* che interessa maggiormente ai nostri studi è quando i personaggi di un serial vengono modificati, anche profondamente, per rinnovare uno show, inizialmente popolare, a cui il pubblico si è disaffezionato con il passare del tempo. Così ci renderemo conto, anche senza soffermarci in analisi particolareggiate, che molti supereroi sono stati modificati anche integralmente durante la loro vita fatta di numerosi autori che sceneggeranno le loro storie e adattamenti cinematografici che alle volte si allontanano dall'originale. Proprio questa accezione di *spin off* ci interessa. Infatti così è potuto esistere in Facebook uno Scarface protagonista di una vicenda di mafia calabrese che ha soppiantato lo Scarface originario. Fra lo Scarface presente nel *social network* vi sarà una maggiore contiguità rispetto a quella che aveva il Luther Blissett calciatore con il Luther Blissett scrittore e conduttore. Perciò, in definitiva, si può sostenere che se con il processo di name reboot la vita originaria del nome viene pressoché azzerata, con il name spin off avremo insieme ad alcune caratteristiche modificate, anche una buona parte di caratteristiche invariate rispetto al nome di partenza.

Quando un nome acquista celebrità tutti ne vogliono fare sfoggio – come una maschera – proprio per la sua notorietà e, inoltre, per ciò che questo nome evoca. Così chi utilizzerà il nome Scarface sulla sua pagina di Facebook vorrà richiamarsi intenzionalmente all'efferatezza del criminale interpretato da Al Pacino. L'esempio Scarface non è casuale poiché è preso dalla realtà di tutti i giorni: un criminale vero e proprio si chiamava su Facebook Scarface, come testimonia un articolo apparso su *La Repubblica* che racconta come Pasquale Manfredi, elemento di spicco della N'drangheta, “aveva un profilo su Facebook e si faceva chiamare “Scarface, come il trafficante di cocaina interpretato da Al Pacino nel film diretto da Brian De Palma”<sup>198</sup>.

Ma il *name spin off* non si ferma solamente a riutilizzare nomi già esistenti per nuovi fini comunicativi. Infatti da nomi preesistenti si può anche prendere solo una parte e mescolarla al nome di un artista celebre. Un esempio interessante ci viene fornito sempre da Facebook, dove alcuni utenti cambiano frequentemente

---

<sup>198</sup> “Ndrangheta, arrestato Manfredi, su Facebook era Scarface”, Da *La Repubblica* del 16 Marzo 2010, consultabile all'indirizzo [webhttp://www.repubblica.it/cronaca/2010/03/16/news/ndrangheta\\_manfredi-2685005/](http://www.repubblica.it/cronaca/2010/03/16/news/ndrangheta_manfredi-2685005/)

nome. E fra questi sono presenti nomi come “Mario Scarface Rossi” o “Michael Jackson Rossi”. Nomi che puntualmente saranno soggetti ad incessanti variazioni da parte dei loro titolari. Analizzare questi nomi fluttuanti ci è di grande aiuto per comprendere come tali fenomeni siano affratellati a Luther Blissett o al Gert Dal Pozzo multinominale di *Q*. Ed è facile rendersi conto di come non vi sia un nome fisso, come poteva accadere invece per i *nicknames* di metà anni Novanta. Infatti il *nickname* era assolutamente necessario per avere una riconoscibilità in rete. E molti erano fedeli al loro *nickname*, rendendolo invariabile. Invece oggi grazie a programmi come Facebook gli utenti fluttuano da un nome ad un altro, sulla base di quello preesistente o semplicemente distaccandosene, perché ciò non comporta una perdita di contatti (anche se altera il proprio nome, un utente di Facebook non perderà gli amici aggiunti nella sua pagina personale). Ma soprattutto negli anni Novanta, proprio per il criterio della riconoscibilità, nessuno si sarebbe mai sognato di cambiare il proprio *nickname* giornalmente per indicare che quel giorno si era ammalato si era di recente appassionato a Scarface o Michael Jackson.

Così il nome oltre che un identificatore diventa anche un meccanismo di auto-promozione e un veicolo di informazioni. Quindi questo nuovo nome:

- informa le persone dei propri cambiamenti ( di umore, esperienze etc.)
- consente attraverso la fluttuanza di far diminuire o aumentare la popolarità di un profilo: il cambiamento di nome, infatti, costringe gli amici a chiedersi chi sia esattamente la persona che si cela dietro quel nuovo nome, che sono certi di non avere aggiunto ai propri contatti.
- in ogni programma per computer, che sia esso, un gioco di ruolo, o un *social network*, ci sarà un nome a seconda delle volontà di comunicazione dell'utente, il quale modifica la sua identità attraverso i possibili che la rete gli offre.
- Il nome fittizio finisce per influenzare il nome reale. Tanto che a volte capita che il nome inventato dall'utente sia utilizzato dagli amici non solo in rete, ma anche nella vita di tutti i giorni.

La recente storia onomastica così ci insegna che realtà e mondo virtuale si sono sempre più avvicinati fino a confondersi fra loro. Così Scarface diventa una “maschera nominale” che s'incarna attraverso colui che la mette. Ma quest'ultimo può influenzare e variare a sua volta il nome, in un complesso gioco dialettico di

cui è difficile delineare tutte le implicazioni. Questo aumento di complessità della nominazione si era già avvertita con la stage identity Ziggy Stardust che sarà messa da parte dal suo creatore David Bowie, ingombrante a tal punto da minacciare l'esistenza autonoma del suo creatore. Lo stesso Bowie era consapevole dell'importanza di sapersi allontanare dalla propria stage identity, quando questa rischiava di minacciare l'identità vera e propria di chi la indossava. Il regista Giovanni Veronesi recentemente ha raccontato nel 2010 addirittura che David Bowie accettò di comparire in *Il mio west* solo se il personaggio che avrebbe interpretato fosse morto nel film. E, fortunatamente per Veronesi, Jack Sickora, il personaggio del film che Bowie avrebbe dovuto interpretare effettivamente moriva alla fine del film<sup>199</sup>. Quasi come se Bowie dopo l'esperienza di Ziggy Stardust non volesse correre il rischio di lasciare in vita un personaggio con cui poter essere identificato e da cui non potersi più allontanare con una morte. Questa camaleontica vocazione Bowiana così la ritroviamo nei nomi di oggi. Infatti questa intensificazione del cambiamento onomastico è dovuta alla volontà da parte dell'utente di rinnovare continuamente la propria immagine, sottoposta ad una continua campagna pubblicitaria in cui il nome non può fare altro che rinnovarsi e cambiare pelle ogni qualvolta l'utente lo ritenga opportuno. Così un nome come Luther Blissett, che lottava fra il suo passato umano di calciatore e il suo presente fictionale di condividuo, risulta superato da nomi che sfuggono ad ogni catalogazione e che possiamo vedere solo nel loro divenire che non prevede suicidi rituali ma solo morti parziali e illimitate resurrezioni.

Ma ciò non toglie che alcuni utenti siano ancora legati a dinamiche onomastiche attardate. Potremmo dire che il popolo multinominale del web è diviso in due partiti ideali: quello che come Ziggy Stardust continua a dare la morte al loro alter ego, cancellandolo o apportandogli incessanti modifiche, e quello che, come Steve Strange, adotta un nome di fantasia non soggetto a modifiche che arriva addirittura ad insidiare il loro vero nome, senza che questi se ne preoccupino.

Queste realtà presenti sul web cominciarono a farsi largo fra i giovani molto prima della nascita del web. Infatti, prendendo spunto dagli *stage name* e dalle nuove tendenze del fumetto alternativo, moltissimi teenagers modificarono le loro identità diventando quelli che Davide Toffolo chiama “supereroi degli anni ottan-

---

<sup>199</sup> Il film di Giovanni Veronesi *Il mio West* (1998) è basato sul romanzo *Jodo Cartamigli* di Vincenzo Pardini, pubblicato nel 1989 da Mondadori.

ta”. Vediamo perché.

Nei primi anni Ottanta un'arte molto ricettiva ai trend generazionali decideva di togliersi di dosso la nomea di arte d'intrattenimento per rivendicare un suo spazio nella letteratura. Questa arte, la *graphic novel*, nei primi anni Ottanta si scontrò con problematiche simili a quelle che accaddero allo Ziggy Stardust bowiano. Se Bowie per avere maggiore appeal sul suo pubblico diventò in parte alieno, i supereroi dei fumetti americani e inglesi scoprirono il loro lato umano. Portare una maschera nella realtà (la stage identity l'aveva chiaramente insegnato) implicava doversi scontrare con le limitazioni di una doppia vita: quella di uomo normale e di supereroe. A questo si aggiungeva un'alta probabilità di non riuscire a gestire entrambi le identità, facendo confusione fra superoe e uomo normale, con il rischio di cadere nella distruzione di entrambi le identità. Il fumetto inglese e americano elaborerà capolavori seguendo questa linea d'ombra, fra l'umano e il non umano. Un'interessante testimonianza di come la popular music e la graphic novel conquistassero di paripasso questa nuova vita che le vedeva guadagnarsi un ruolo di arte a tutto tondo, senza doversi inchinare alla cultura alta, ci viene dato da Alan Moore, il nome di punta, insieme a Frank Miller, di questa nuova stagione artistica del fumetto. Proprio Moore, oltre che scrittore di *graphic novels*, faceva parte di una band new wave<sup>200</sup> e addirittura nel suo capolavoro *V for Vendetta* include la partitura di una canzone, la colonna sonora al fumetto, scritta a quattro mani con David J dei Bauhaus, che sarà edita separatamente su un 45 giri. Transmedialità a parte, la musica popular e la *graphic novel* avevano un obiettivo comune: uscire dal ghetto della cultura di serie B, pur continuando ad essere popular. *V for Vendetta* è il simbolo di questa nuova ondata di supereroi umani che saranno la base per i futuri “stage names” di tutte le generazioni a venire. Questo binomio musica-fumetti che va ad influenzare per sempre le sorti del nome proprio ci viene raccontato da Davide Toffolo, un musicista che partecipò al Great Complotto, comunità artistica di cui l'animatore principale fu Piermario Ciani, stretto collaboratore di Luther Blissett:

“1980.Great Complotto, piano decennale per la conquista dell'universo.

A vederli alla scuola che distribuivano questi volantini sembravano supereroi. E io di supereroi me ne intendo perché sono uno che fa fumetti. Avevano identità pub-

---

<sup>200</sup> Alan Moore fece parte dei Sinister Ducks, band che incise un 45 giri per la casa discografica Situation Two, una sussidiaria della celebre Beggars Banquet, prima di sciogliersi.

bliche e altre private. A vederli si capiva subito che erano giovani, che erano diversi dagli altri, che fra di loro si consideravano uguali, che avevano un linguaggio interno ricco. Potevi anche conoscerne qualcuno, ma per riuscire a frequentarli da pari dovevi superare una specie di selezione, e non tutti la superavano. Avevano una base segreta, con dentro sale prove, uffici con telefoni finti, un posto per fare le foto e un museo della loro nascente storia. Lì tenevano i costumi da supereroi e i loro gadget per resistere al mondo che stava fuori.(...) Si univano in piccoli gruppi per fare musica (...). Erano circa una cinquantina. Io volevo diventare come loro e sono diventato uno di loro. Oggi ho una maschera che è la mia identità pubblica ed è la parte migliore di me. Invento mondi con una chitarra e una matita e questo perché voglio essere un supereroe italiano degli anni Ottanta »<sup>201</sup>

Era chiaro che, come tutti i ragazzi negli anni Settanta volevano indossare la maschera di Ziggy Stardust, identificandosi in un movimento collettivo, così i ragazzi del Great Complotto, e con loro anche quelli anglosassoni e americani, volevano indossare la maschera di un supereroe umano attraverso l'uso di nomi assolutamente fuori da ogni etimologia, fatti per stupire e cogliere il lato supereroico rimasto celato nell'angusto e ripetitivo quotidiano delle loro vite di *teenagers* di provincia: Miss Xox, Sid Delicious, Hulk, Johnny be Good, plastic girl, Auschwitz, Lone, Colt etc. ; nomi che mimavano le stage identity del rock internazionale, e il cui uso per questi giovani significava essere al centro del mondo e partecipare attivamente alla scena punk. E così invece che l'antitesi fra nome di battesimo e pseudonimo, ci si trovava a vivere una ben più lacerante contrapposizione fra "identità privata" e "identità pubblica", dove era il nuovo nome coniato dentro alla comunità artistica quello ad avere maggior risalto identificativo per il giovane. Proprio come supereroi dei fumetti. Questa volontà di emergere li accomuna ai ragazzi di oggi, che hanno lo stesso desiderio di non essere passivi ai movimenti giovanili, ma di farne parte. Ieri come oggi, nonostante molte cose siano cambiate. Le generazioni odierne useranno questi nomi artificiosi e sopra le righe senza essere del tutto consapevoli che i loro progenitori furono le icone pop della popular music e i supereroi degli anni 'Ottanta.. Dopo essere stata creata per usi artistici fin dalla metà degli anni sessanta, l'onomastica pop sbarca nella vita di

---

<sup>201</sup> In AA.VV. The Great Complotto, a cura di Oderso Rubini, Shake Edizioni Underground, Milano 2009, p.59. Effettivamente la band di Davide Toffolo ( I Tre Allegri Ragazzi Morti) indossa una maschera durante le loro *performances*. Questa è l'ulteriore prova di come il Great Complotto e la maschera co-individuale degli Art Noise siano, insieme ai supereroi degli anni ottanta, una delle influenze del Luther Blissett Project.

tutti i giorni per milioni di teenagers, i quali non si accontentano più di un nome di battesimo e di un semplice soprannome, ma volevano di più. E lo ottennero grazie ad un nome che li consentiva di distinguersi dagli altri ma nel contempo affermava l'appartenenza ad una fervente comunità alternativa come quella post-punk dei primi anni Ottanta.

Questo era l'inizio di una vera e propria nuova epoca onomastica. Lo stage name si diffondeva fra i giovani affiancandosi al soprannome o sostituendolo del tutto. Oggi tutti completano la loro identità attraverso il contatto con i nuovi media, dove un blog o un account di facebook diventano la rappresentazione virtuale di una persona vivente: è la sua incarnazione digitale. Il fatto che questa pagina di sovente abbia un nome diverso o lievemente variato da quello della persona di origine fa comprendere come indirettamente si voglia dare vita ad un'altra persona che diventa la naturale prosecuzione virtuale dell'utente in carne ed ossa. Attraverso la finzione del web possiamo diventare Ziggy Stardust, un supereroe o Scarface. Queste personalità fittizie divengono prolungamento di quello che noi siamo. Così il mondo della musica, della graphic novel, del cinema si incarna nel nome proprio attraverso le nuove tecnologie, sottoponendolo ad una radicale mutazione genetica. Se prima era molto usato il nickname, in special modo negli anni Novanta, dove veri e propri pseudonimi celavano identità che rimanevano segrete, adesso con Facebook viene a crearsi un doppio virtuale. L'utente sceglie un nome facendo convergere nella home page dell'account informazioni vere e false, fotografie vere o ritoccate, notizie vere e false, creando uno spazio di conflitto fra realtà e finzione.

Infine occorre dire che molti esempi di name spin off<sup>202</sup>, prima di approdare su Facebook, erano già presenti nella letteratura, soprattutto in romanzi ucronici o opere di graphic novel. Prendendo ad esempio proprio una opera solista di Wu Ming, *Havana Glam*, il protagonista dell'opera è David Bowie. Ma non quello che conosciamo. È un David Bowie che, pur essendo un musicista anche in questa opera ucronica, vuole rovesciare il regime cubano. È chiaro che queste informazioni vanno in contrasto con quello che effettivamente ha fatto David Bowie nel suo percorso umano ed artistico. È chiaro che questo David Bowie ucronico pur condividendo il nome ed alcune informazioni del David Bowie originale, non è David Bowie. Così, nella co-esistenza di informazioni storiche fededegne e pura-



mente fictionalì, è possibile vedere la differenza fra un name spin-off e un name re-boot. Infatti in quest'ultimo caso il nome proprio viene totalmente risemantizzato, lasciando labili tracce del precedente vita del nome, ma sul piano strettamente biografico il calciatore Luther Blissett e lo scrittore Luther Blissett non hanno nessuna informazione che li collega, a parte il nome.

La differenza fra il name spin off letterario e quello che avviene negli altri media sta nella fluttuanza. Il name spin off letterario rimane relegato ad un meccanismo narrativo ben definito in cui il lettore collabora attraverso il patto con l'autore. Viene così a crearsi, prendendo ad esempio sempre *Havana Glam*, un David Bowie con determinate caratteristiche che lo differenziano dal David Bowie vero e proprio. Invece quando parliamo di name spin off che avviene in social networks, come per esempio Facebook, non si può arrivare a definire il perché una persona X sceglie di chiamarsi Scarface. Si può trattare di un estimatore del film, come di un criminale che decide di celebrarlo chiamandosi come lui ed emulandone le gesta etc. etc. . È giusto, quindi, notare come ancora una volta questi nomi propri, come il loro antesignano Luther Blissett, siano originati da un groviglio di verità e finzione che è impossibile sciogliere.

## 10. Niente è come sembra: il nome proprio fra Internet e Saviano

Lo spasmodico utilizzo di computer e realtà virtuali ha portato ad un cambiamento radicale del nome proprio. Molti indizi ci suggeriscono di pensare in questo modo. Un caso interessante su cui riflettere ci viene dato da un fatto di cronaca avvenuto pochi mesi or sono e raccontato dalla giornalista Rossana Lazzini in *Il Tirreno* di Massa:

“MASSA. Lascia la moglie dopo aver scoperto che fa la prostituta. Per finta, in verità. La donna vendeva infatti il suo corpo soltanto virtualmente all'interno di uno dei giochi più famosi del mondo, Second Life. [...] La moglie, dipendente di un ente pubblico, ingenuamente ha deciso di chiamare il personaggio virtuale con nome e cognome vero e l'uomo per caso ha scoperto tutto ed è scoppiato il pandemonio. Come? Mentre stava visitando Second life con un amico che, per fargli conoscere tutte le opportunità che questo gioco offre, gli ha mostrato come era possibile anche fare sesso cibernetico con escort di lusso. Tutto questo solo accendendo il computer. L'uomo, all'inizio divertito da tutta la situazione, ha improvvisamente cambiato espressione quando ha scoperto che la prostituta con cui il suo compagno di gioco iniziava ad avere i primi approcci sessuali, aveva lo stesso nome di sua moglie. L'amico ha provato a calmarlo, ha cercato di spiegargli che era tutto un gioco e che forse poteva essere soltanto una casualità il fatto che questa escort avesse lo stesso nome e cognome della moglie. Il 40enne massese è però corso a casa e ha trovato la moglie ancora davanti al computer impegnata con altri clienti virtuali. La donna ha provato a spiegare al marito che quello non poteva essere considerato un tradimento ma alla fine della discussione lui ha preferito andare a dormire a casa dei suoi genitori. La decisione seguente è stata quella di cercare un avvocato per avviare la pratica di separazione. Tra le motivazioni, confidate ad alcuni amici, quella di non accettare il fatto che la moglie nascondesse tra i suoi sogni più segreti quello di fare la prostituta. Anzi una escort di gran lusso. Questa voglia di concedersi a tanti uomini, anche se virtuali, nascondeva secondo il marito una predisposizione anche al tradimento reale. Insomma, sarà stato anche un tradimento solo virtuale ma evidentemente sufficiente per il marito per decidere di troncare la relazione con una moglie che non riconosceva più. - Rossana Lazzini”<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Da *Il Tirreno* di Massa del 20 Agosto 2010.

Questa notizia ci pone interessanti problematiche onomastiche. Ma prima di entrare nel merito, occorre introdurre il concetto di metaverso, necessario per comprendere esattamente cosa è *Second life*, il gioco *on-line* (ma in realtà è molto più di un gioco, come vedremo) da cui è nata questa vicenda.

Il metaverso (metaverse) è una parola coniata da Neil Stephenson nel libro di fantascienza Cyberpunk *Snow Crash*<sup>204</sup> che indica una sorta di realtà virtuale condivisa tramite internet, dove si è rappresentati in tre dimensioni attraverso il proprio avatar, ovvero una realizzazione tridimensionale di una persona in carne ossa. Stephenson descrive il Metaverso come una grandissima sfera nera in cui ogni persona può realizzare in 3D ciò che desidera, negozi, uffici, nightclub e altro, il tutto potenzialmente visitabile dagli utenti. Era il 1992 quando Stephenson inventava un mondo che sembrava essere un futuro impensabile. E, invece, solo undici anni dopo, nel 2003, la Linden Lab crea Second Life, un mondo virtuale a tre dimensioni in cui gli utenti possono accedere on-line. Così il metaverso, dopo essere stato creato sulla carta da uno scrittore inglese, diventa realtà. Un interessante e particolareggiato profilo di Second Life ci viene fornito dalla enciclopedia on-line wikipedia:

“**Second Life** è un mondo virtuale (MUVE) lanciato nel giugno del 2003 dalla società americana Linden Lab e nasce dalla visione del fondatore, il fisico Philip Rosedale. Un programma client gratuito chiamato Second Life Viewer permette agli utenti, rappresentati da avatar di interagire gli uni con gli altri. I residenti possono esplorare, socializzare, incontrare altri residenti e gestire attività di gruppo o individuali, creare partnership e perfino sposarsi e realizzare progetti o viaggiare e teleportarsi attraverso le isole e le terre che formano il mondo virtuale, i cui dati digitali sono immagazzinati in una griglia di server a San Francisco. Il sistema fornisce ai suoi utenti (definiti "residenti") gli strumenti per aggiungere e creare nel "mondo virtuale" di Second Life nuovi contenuti grafici: oggetti, paesaggi, forme dei personaggi, contenuti audiovisivi, servizi, ecc. La peculiarità del mondo di Second Life è quella di lasciare agli utenti la libertà di usufruire dei diritti d'autore sugli oggetti che essi creano, che possono essere venduti e scambiati tra i "residenti" utilizzando una moneta virtuale (il Linden Dollar) che può essere convertito in veri dollari statunitensi e anche in euro dando vita ad un'economia

---

<sup>204</sup> N. Stephenson, *Snow Crash*, Spectra, 1992. Il libro in Italia è stato edito da Shake Edizioni nel 1995, con traduzione curate da Paola Bertante.

interna continuamente monitorata. È considerata una piattaforma ed un nuovo media per diversi settori, apprendimento, arte, imprese, formazione, musica, giochi di ruolo, media, diverse abilità, aziende, architettura, machinima<sup>205</sup>, film di animazione ed altro e si avvale di strumenti di comunicazione sincroni ed asincroni integrando un motore di ricerca, un motore fisico, strumenti di presentazione e streaming video ed audio, un linguaggio di programmazione LSL interno Linden Scripting Language per dare vita agli oggetti, un sistema di trasmissione della voce, messaggistica istantanea, chat pubblica, minibrowser per il web e molto altro ed è costantemente in via di sviluppo.”<sup>206</sup>

Ora, dopo aver chiarito cosa è il metaverso Second Life, possiamo tornare nuovamente al nostro caso di adulterio on-line, interessantissimo non solo per avvocati alle prese con un caso che sembra quasi sfuggire alla legislazione vigente, ma anche per gli studiosi di onomastica. È la stessa giornalista a suggerirci proprio perché i nomi svolgano un ruolo fondamentale nella vicenda:

“La moglie, dipendente di un ente pubblico, ingenuamente ha deciso di chiamare il personaggio virtuale con nome e cognome vero e l’uomo per caso ha scoperto tutto ed è scoppiato il pandemonio”<sup>207</sup>

Se la donna avesse scelto un nickname, tutto questo pandemonio non sarebbe mai accaduto. E, addirittura, il marito, ignaro di tutto, avrebbe potuto avere un incontro on-line con la di lui moglie, senza mai, poi, venirlo a scoprire. Ma perché – conscia dei rischi che potenzialmente poteva correre – la donna ha utilizzato il proprio nome? Questa sede non è certo il luogo ideale per discutere i fattori psicologici che hanno indotto la donna a fare questa scelta. Ciò che conta, per noi, invece, è prendere atto che la donna ha deciso di chiamare il suo avatar tridimensionale con il suo vero nome, non ricorrendo a qualsivoglia pseudonimo. Ciò è indicativo di una tendenza che va del tutto contro-corrente con i nomi multipli o il diritto di anonimato on-line che si andava vagheggiando a metà anni Novanta. Adesso l’utente, dopo aver preso confidenza delle nuove possibilità del web, sembrerebbe, attraverso avatars e social networks, riappropriarsi del proprio nome an-

---

<sup>205</sup> Machinima( la parola nasce dalla abbreviazione di *machine cinema* o di *machine animation*) è un cinema virtuale creato attraverso il rendering di computer-generated imagery (CGI) usando in tempo reale giochi interattivi con un motore grafico 3D.

<sup>206</sup> Questa voce tratta dalla enciclopedia on-line wikipedia è consultabile all’indirizzo web [http://it.wikipedia.org/wiki/Second\\_Life](http://it.wikipedia.org/wiki/Second_Life)

<sup>207</sup> *Ibidem*

che nella realtà virtuale. Infatti la maggior parte degli utenti di Facebook<sup>208</sup>, nonostante alcuni casi che rimandano ai nomi fluttuanti, utilizzano il proprio nome di battesimo. Però la tensione fra realtà virtuale e realtà effettiva non si è risolta del tutto: il prolungamento della prima vita, infatti, può non essere in tutto e per tutto fedele alla seconda vita che Second Life fornisce. E, soprattutto, come l'utente reagisce all'abuso di realtà virtuale e quanto questo può influire a livello onomastico quando, tornando nella vita vera, ci si riappropria di un nome proprio che ha anche una vita virtuale? Queste sono domande che meriterebbero ampia trattazione e che dovranno essere adeguatamente valutate da chi si vorrà dedicare alla socio-onomastica del metaverso, un campo ancora tutto da scoprire. A riguardo, la presente tesi può solo affermare con forza che una socio-onomastica del web esiste, ha leggi proprie, difficilmente delineabili e sfuggenti. E se Luther Blissett e Wu Ming rappresentano in un certo qual modo modelli onomastici già datati per un campo che si rinnova con la stessa velocità della tecnologia, alcuni scrittori hanno dovuto confrontarsi nei loro romanzi con una realtà in cui le persone sembrano mescolare realtà virtuale e realtà effettiva, con risultati onomastici notevoli.

Lo scrittore Roberto Saviano ha parlato di “contronome” per indicare i nomi che usano gli affiliati alle cosche mafiose cresciuti nell'epoca di Internet e della tv via cavo. La teoria dello scrittore campano che, di primo acchito, può sembrare solo letteratura e non una ponderata teoria linguistica (è notorio che i soprannomi degli affiliati esistono da prima che Roberto Saviano nascesse) invece ha motivazioni difficilmente criticabili. In effetti non si può negare che l'onomastica sia pesantemente influenzata da alcune nuove tendenze della comunicazione di massa e dell'intrattenimento globale tra cui il metaverso e la familiarità con i nuovi media. Ma c'è dell'altro oltre questo. Vediamo come e perché: *Gomorra* non solo è stato un best-seller di grande caratura letteraria che ha scosso le coscienze di molti ma è anche stato il libro che ha raccontato una nuova modalità di nome che stava già nella realtà e che includeva in sé tutti gli input che la cultura di massa riceve dalla tecnologia, in special modo dall'uso che le persone fanno - nella vita di tutti i giorni - di elettrodomestici come la Tv o il Computer. Si

---

<sup>208</sup> Facebook non può essere in tutto e per tutto paragonato a Second life. Se quest'ultimo, infatti, è un metaverso, l'altro è un social network. Però in entrambi i casi, pur in due contesti del web piuttosto diversi, riscontriamo i medesimi cortocircuiti fra realtà e finzione. Infatti molte volte in Facebook vengono create persone che differiscono molto da quella reale, fino a creare un qualcosa che si avvicina più ad un avatar che non ad una persona reale, mentre invece, come abbiamo visto, esistono avatar che hanno nome e cognome, nonché le sembianze, di persone realmente viventi.

può dire che l'uomo è letteralmente bombardato di informazioni ed immagini non filtrate e plagianti, con cui non riesce ad avere un rapporto pacificato. L'uomo viene quasi assorbito dal tubo catodico e dalla rete informatica fino a diventarne parte, quasi rinunciando ad una porzione della propria identità a tal punto da far nascere un nome nuovo.

In *Gomorra* questo fenomeno viene giustamente chiamato da Saviano “contronome”, un termine che merita di essere analizzato e preso in considerazione dalla linguistica. Innanzitutto occorre dire che *o'contronome* è una parola dialettale napoletana soggetta a varianti diatopiche. In altre parole se interPELLI un abitante di Napoli sul suo significato, è possibile ottenere risposte lievemente diverse. Alcuni abitanti della città partenopea lo percepiscono solo come un sinonimo di soprannome.

“ In area napoletana per “soprannome” si usa il termine contronome; gran parte dei contronomi ottocenteschi sono da ascrivere al dialetto. Il sistema soprannominale, soprattutto nei centri più grandi, viene avvertito come un meccanismo sociolinguistico vecchio, che di conseguenza rischia di andare perduto, salvo essere recuperato con finalità amicali e di coesione sociale all'interno dei gruppi giovanili. La conservazione dei soprannomi nella camorra urbana, e non solo, sembra dunque essere in parziale controtendenza.”<sup>209</sup>

Ma altri ancora parlando di contronome intendono un tipo specifico di soprannomi. Infatti a Napoli è molto usato un soprannome che rovescia ( da qui probabilmente il prefisso contro-) le caratteristiche fisiche o caratteriali della persona di cui si sta parlando. Per esempio se una persona è magra, invece che chiamarla o'sicco, viene chiamata o'chiatt (e viceversa). Questo uso del soprannome antifrastico è noto anche in altre regioni d'Italia. Ma ciò non toglie che la creazione di una parola apposita per sostituire o affiancare, a seconda di quale versione dei fatti sia preferita, il termine soprannome, testimoni una particolare sensibilità del popolo partenopeo alla questione onomastica. Detto questo lasciamo la parola a Saviano stesso, quando nel libro analizza i contronomi dei camorristi, assuefatti all'immaginario filmico e all'impero affabulante della tecnologia, e fa una lista di

---

<sup>209</sup> Questa autorevole testimonianza proviene dalla Biblioteca digitale sulla Camorra curata dal dipartimento di filologia moderna dell'Università degli studi di Napoli Federico II. Un'analisi particolareggiata dei soprannomi e contronomi di *Gomorra* è consultabile all'indirizzo web: [http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=200:i-contronomi-di-gomorra-&catid=47:percorsi-doc&Itemid=86](http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=200:i-contronomi-di-gomorra-&catid=47:percorsi-doc&Itemid=86).

soprannomi classici e “contronomi”:

“Paolo di Lauro è conosciuto come “Ciruzzo o’ milionario”: un contronome ridicolo, ma soprannomi e contronomi hanno una precisa logica, una sedimentazione calibrata. Ho sempre sentito chiamare gli appartenenti al Sistema con il soprannome, al punto che il nome e il cognome in molti casi arriva a diluirsi, a essere dimenticato. Non si sceglie un proprio contronome, spunta d’improvviso da qualcosa, per qualche motivo, e qualcuno lo riprende. Così per mero fato nascono i soprannomi di camorra. Paolo di Lauro è stato ribattezzato “Ciruzzo o’ milionario” dal boss Luigi Giuliano che lo vide una sera presentarsi al tavolo da poker mentre lasciava cadere dalle tasche decine di biglietti da centomila lire. Giuliano esclamò. “E chi è venuto, Ciruzzo o’ Milionario?”. Un nome uscito in una serata brilla, un attimo, una trovata giusta. Ma il florilegio di contronomi è infinito(...) ci sono i contronomi che provengono dai soprannomi degli avi di famiglia e che si appiccicano anche agli eredi, come il boss Mario Fabbrocino detto “o’ graunar”, il carbonaio: i suoi avi vendevano il carbone e tanto era bastato per definire così il boss che aveva colonizzato l’Argentina con i capitali della camorra vesuviana(...) Quasi tutti i boss hanno un contronome: è in assoluto il tratto unico, identificatore. Il soprannome per il boss è come le stimmate per un santo. La dimostrazione dell’appartenenza al Sistema. Tutti possono essere Francesco Schiavone, ma solo uno sarà Sandokan, tutti possono chiamarsi Carmine Alfieri, ma uno solo si girerà quando verrà chiamato “o’ ntufato”, chiunque può chiamarsi Francesco Verde, solo uno risponderà al nome di “’o negus”, tutti possono essere stati iscritti all’anagrafe come Paolo di Lauro, uno solo sarà “Ciruzzo ‘o milionario”.<sup>210</sup>

Quindi ogni soprannome si potenzia in dialettica con il vero nome dell’affiliato. Facciamo un esempio: in Paolo di Lauro, secondo quanto sostiene Saviano, ci sono due persone: una è Paolo di Lauro in quanto imprenditore che ha quel nome anagrafico; l’altra è “Ciruzzo il Milionario”. Solo attraverso di esso la persona di Paolo di Lauro arriva alla sua pienezza. E quindi “Ciruzzo il Milionario” non è più un nome accessorio come poteva essere un semplice soprannome un tempo, bensì quasi ciò che era il gentilizio per il nome romano. Il simbolo di una appartenenza. Si può dire che l’affiliato attraverso “il contronome” arriva ad incarnarsi in un nuovo essere che sposa una nuova vita: quella del sistema camorristico con tutto ciò che questa scelta comporta. Molti diranno che quella di dare

---

<sup>210</sup> R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 65-68

un soprannome è un'antica tradizione già in voga a metà dell'Ottocento, quando la mafia siciliana sotto il Regno delle due Sicilie muoveva i primi passi. Ma il contronome, pur essendo un soprannome, ha qualcosa in più rispetto a quest'ultimo. Se il soprannome, infatti, sostituisce il nome anagrafico grazie ad un aneddoto, il contronome non solo sostituisce quel nome, ma finisce per completarlo attraverso il percorso mediatico a cui non può sottrarsi, come dice Saviano stesso:

“Ci sono [...] contronomi calibrati che possono fare la fortuna o sfortuna mediatica di un boss come quello celebre di Francesco Schiavone detto Sandokan, un contronome feroce scelto per la sua somiglianza con Kabir Bedi, l'attore che interpretò l'eroe salariano. Pasquale Tavoletta detto Zorro per la somiglianza, a sua volta, con l'attore del telefilm televisivo [...]”<sup>211</sup>

Certo il soprannome originario non doveva preoccuparsi della ricezione mediatica che avrebbe avuto. E infatti, a differenza di altri luoghi della trattazione, il termine soprannome che sembra essere quasi un sinonimo di contronome scompare. Da ciò si deduce chiaramente che è il medium a giocare un ruolo fondamentale nella distinzione fra soprannome e contronome. Saviano, infatti, ci racconta in un brano di *Gomorra* come l'immaginario dei boss si sia ibridato con i film e con la tecnologia, e così anche i loro contronomi.

“Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccogliergli i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario. Le nuove generazioni di boss non hanno un percorso squisitamente criminale, non trascorrono le giornate per strada avendo come riferimento il guappo di zona, non hanno il coltello in tasca, né sfregi sul volto. Guardano la tv, studiano, frequentano le università, si laureano, vanno all'estero e soprattutto sono impegnati nello studio dei meccanismi d'investimento. Il caso del film *il Padrino* è eloquente. Nessuno all'interno delle organizzazioni criminali, siciliane come campane, aveva mai usato il termine padrino, frutto invece di una traduzione poco filologica del termine inglese godfather. Il termine usato per indicare un capofamiglia o un affiliato è stato sempre compare. Dopo il film però le famiglie mafiose d'origine italiana negli Stati Uniti iniziarono a usare la parola padrino, sostituendo ormai quella poco alla moda di

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p.67



compare e compariello.”<sup>212</sup>

Così, oltre a neologismi che entrano nella lingua parlata, anche il soprannome classico e il “contronome” sono influenzati da questi cambiamenti, arrivando ad una terza fase, quella odierna: oggi, infatti, siamo di fronte a contronomi conati nel nuovo millennio delle Mall immense nelle città ipertecnologiche di Abu Dhabi, della camorra che si chiama sistema. E non solo. L’appartenenza al sistema, ovvero la pratica del soprannome dentro ad un ambiente chiuso come può essere quello di una cosca mafiosa, è la vera svolta per quello che, se usato al di fuori del sistema, continuerebbe ad essere un mero soprannome. Ad implementare ulteriormente la forza caratterizzante del contronome, quindi, è questo scontro fra arcaico e ultra-moderno che avviene nella mafia di oggi.

“Anche al Nord si replicano gli stessi riti di affiliazione che su credono appartenere solo a terre arretrate, si compiono gli stessi identici rituali e si risponde allo stesso immutato codice. E non sono solo dinamiche militari, sono soprattutto dinamiche culturali che si alimentano di prassi ataviche, perenni, inamovibili, eterne. [...] Troppo semplice sarebbe credere che tutto ciò sia il frutto di arretratezza medievale, profonda ignoranza e assenza di Stato. Perché non esiste arretratezza in un luogo dove, attraverso il narcotraffico, arrivano milioni e milioni di euro. Sta proprio qui il nodo: il massimo grado della tradizione della regola arcaica, unito al massimo grado dell’evoluzione economica. Web, mercato, finanza, droga, ma tutto governato dalle regole della roba, dello sguardo basso, dei matrimoni combinati, della verginità e del sangue”<sup>213</sup>

Lo scontro fra la tradizione e il nuovo porta così il soprannome ad un nuovo stato di cose e il sistema camorra finisce così per avvicinarsi al “sistema artistico-mediatico” di Luther Blissett o al “sistema Internet” del nome fluttuante. Questi tre casi infatti, nonostante le innegabili differenze, sono accomunati dalla fondazione di meccanismi onomastici che affievoliscono le barriere identitarie e fortificano la comunità. Perciò se nel caso di Luther Blissett tutti sposavano questo progetto artistico e multimediale prendendo il nome Luther Blissett e mettendo da parte il proprio, così accade per gli utenti che in Facebook decidono, attraverso un *name spin off*, di prendere in prestito dalla loro star preferita il cognome. Così risulterà una sorta di sistema di parentele virtuali in cui sarà facile individuare, per

---

<sup>212</sup> Gomorra. p. 272-274

<sup>213</sup> R. Saviano, *Vieni via con me*, Feltrinelli, Bologna 2011, p. 17-18.

esempio, la comunità di estimatori di David Beckham, in caso questi ultimi utilizzassero il suo cognome nella loro pagina personale. Ciò, in modo lievemente diverso<sup>214</sup>, accade anche nel sistema di *Gomorra*, dove i soprannomi che vengono dati dentro al clan finiscono per individuare il mafioso in questione (*Tutti possono essere Francesco Schiavone, ma solo uno sarà Sandokan*) ma l'omissione del cognome e l'avvento di un soprannome per ognuno di loro finisce per affermare una parentela segreta, che gli affiliati inizialmente conoscono, e solo successivamente sarà di dominio pubblico. Poi il soprannome attraverso il medium diviene contronome e potenzia o indebolisce la fama del camorrista in questione, fino addirittura a giocare un importante ruolo nella sua carriera mafiosa. E là dove il contronome fallisce, essendo magari poco evocativo perché il caso ha voluto che invece che Sandokan fosse, per esempio, "Cicciotto di Mezzanotte", i mafiosi lo integrano con atteggiamenti presi in prestito da pellicole di successo per far diventare l'affiliato che si distingue nel sistema-camorra un vero e proprio eroe *popular*. Questo è il fondamentale *trait d'union* fra realtà che sembrano lontanissime come il condiduo Luther Blissett, un *name spin off* come Michael Jackson Rossi, lo Scarface che abbiamo incontrato nel Web o Sandokan. Tutti sono consapevoli della potenza di un nome ma soprattutto della costruzione mediatica a cui deve essere abbinato per arrivare a raggiungere un nuovo grado semantico che mescola la forza della parola con quella dell'adeguata sede mediatica in cui divulgare quella parola. E diffonderla.

Il contronome, infatti, attinge dall'immaginario dei film hollywoodiani e così la realtà prende ispirazione dalla fiction filmica e non viceversa. Una realtà irreale e al contempo reale in cui i boss si dimostrano esperti comunicatori; non a caso, infatti, nel giorno della cattura escono dal rifugio bunker pettinati di tutto punto, mostrando beffardamente il loro volto alle telecamere e ai fotografi.

"Molti giovani italoamericani legati alle organizzazioni mafiose imitarono gli occhiali scuri, i gessati, le parole ieratiche. Lo stesso John Gotti si volle trasformare in una versione in carne e ossa di Vito Corleone. Anche Luciano Liggio, boss di Cosa Nostra, si faceva fotografare sporgendo la mascella come il capofamiglia de Il Padrino"<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Il name spin off nel sistema web è a referente multiplo, in quanto più utenti potranno nominarsi Sandokan, mentre invece nel Sistema di *Gomorra* Sandokan sarà solo ed esclusivamente Francesco Schiavone. Quindi questo nome potrebbe definirsi un *name spin off* a referente unico.

<sup>215</sup> *Ibidem*

Quindi il nome Luther Blissett e i contronomi degli affiliati al Sistema, nonostante le innegabili differenze che li contraddistinguono, sembrano essere entrambi influenzati allo stesso modo dal nuovo circuito informativo. Ci sono richiami alla *net-culture*, alla televisione babelica dei milioni di canali in *pay per view*, alle celebrità effimere che, senza sapere, si ritrovano sulla copertina di un libro, ai mafiosi e camorristi hollywoodiani che danno ispirazione a quelli veri.

Una situazione paradossale, angosciata e caotica. Lo specchio amaro di tempi in cui il nome proprio e la scienza che lo studia, l'onomastica, non può sottrarsi dal fare i conti con il virtuale. Un virtuale più vero del vero. Come se il nome con il suo peso identitaria e biologico non fosse autosufficiente e avesse disperatamente bisogno di un mondo altro a cui sorreggersi.

**L'uso di quello che fino a pochi anni sarebbe stato un mero soprannome rivendica un ruolo nuovo:** ecco perché Roberto Saviano parla di questo fenomeno con un termine, quello di contronome, che sembra perdere il ruolo di mero ruolo di sinonimo dialettale per arrivare a coprire una nuova area di significato. Per comprendere fino in fondo questo termine occorre nuovamente chiamare in causa un altro passo di *Gomorra*, in cui l'autore fa una piccola digressione sulla toponomastica dei luoghi entro cui è nato il Sistema:

“Arrivammo a Las Vegas. A Nord di Napoli. Qui chiamano Las Vegas questa zona per diverse ragioni. Come Las Vegas del Nevada è edificata in mezzo al deserto, così anche questi agglomerati sembrano spuntare dal nulla. Si arriva qui da un deserto di strade. Chilometri di catrame, di strade enormi che in pochi minuti ti portano fuori da questo territorio per spingerti sull'autostrada verso Roma, dritto verso il nord. Strade fatte non per auto ma per camion, non per spostare cittadini ma per trasportare vestiti, scarpe, borse. Venendo da Napoli questi paesi spuntano d'improvviso, ficcato nella terra uno accanto all'altro. Grumi di cemento. Le strade che si annodano ai lati di una retta su cui si avvicinano senza soluzione di continuità Casavatore, Caivano, Sant'Antimo, Melito, Arzano, Piscinola, San Pietro a Patierno, Frattamaggiore, Frattaminore, Grumo Nevano. Grovigli di strade. Paesi senza differenze che sembrano un'unica grande città. Strade che per metà sono un paese e per l'altra metà ne sono un altro. Avrò sentito centinaia di volte chiamare la zona del foggiano la Califoggia, oppure il sud della Calabria Calafria o Calabria Saudita, o magari Sahara Consilina per Sala Consilina, Terzo Mondo per indicare una zona di Secondigliano. Ma qui Las Vegas è *davvero* Las Vegas.

Qualsiasi persona avesse voluto tentare una scalata imprenditoriale in questo territorio, per anni avrebbe potuto farlo. Realizzare il sogno. [...] I prodotti erano tanto più riusciti quanto assemblati in silenzio e clandestinamente. Territori che da decenni producevano i migliori capi della moda italiana.<sup>216</sup>

Perché Saviano sostiene che la Las Vegas napoletana è *davvero* ( con tanto di corsivo) Las Vegas? Ciò avviene per lo stesso motivo che consente a Francesco Schiavone di essere *veramente* Sandokan, soprannome che assurge così al grado di contronome. Vediamo come: partiamo dal termine Las Vegas: nell'insieme mondo Las Vegas sarà universalmente riconosciuta come una città edificata in mezzo al deserto famosa per il gioco d'azzardo e che ha la nomea di essere una città in cui i sogni diventano realtà. A un certo punto della nostra storia accade che un posto della periferia di Napoli che sorge in una zona che somiglia ad un deserto cominci a essere chiamato Las Vegas. Questo nome si impone grazie a un meccanismo che chiamerei "dimensione collettiva d'inveramento". Mi spiego meglio: il Sistema consente a chi è interessato di investire in questo luogo che diviene in poco tempo considerato da tutti un vero e proprio Eldorado. Così la collettività, spendendosi in attività illegali, sperimenta su di sé ciò che primariamente è stato asserito dal Sistema: "questo luogo non è uno squallido posto periferico che somiglia a un deserto, ma Las Vegas, dove tutti possono avverare i loro sogni". Quindi si crea un patto fra il Sistema e la collettività che porta a un cortocircuito: alla Las Vegas "reale" se ne aggiunge una virtuale, che però, per chi vive in quella realtà, non è meno vera di quella che è situata nel Nevada, anzi la nuova Las Vegas finirà per sostituire l'originale. Questa Las Vegas sarà falso-vera<sup>217</sup>, così come i capi d'abbigliamento che la Camorra falsifica in modo talmente impeccabile da potersi permettere di mischiarli a quelli veri, senza che nessuno possa rendersi conto della differenza. Questa realtà modificata dal media camorristico è fiction, poiché attraverso il potere del sogno camorristico unito a quello di chi tenterà la fortuna in quel luogo, Las Vegas esisterà *davvero*. Sarà diversa da Sahara Consilina o Calabria Saudita che rimangono sempre e comunque soprannomi. Questo processo

---

<sup>216</sup> *Gomorra*, cit., p.27

<sup>217</sup> "Gli abiti contraffatti dei clan secondiglianesi quindi non erano la classica merce tarocca, la pessima imitazione, il simile spacciato per autentico. Era una sorta di falso-vero. Al capo mancava solo l'ultimo passaggio, l'autorizzazione della casa madre, il suo marchio, ma quell'autorizzazione i clan se la prendevano senza chiedere niente a nessuno(...). La marca c'era, la qualità pure. Nulla di differente quindi(...) I clan secondiglianesi attraverso il falso-vero e il denaro del narcotraffico erano riusciti a compiere negozi e centri commerciali, dove sempre più spesso i prodotti autentici e quelli vero-falsi venivano mischiati, impedendo ogni distinzione." *Ibidem*, p. 49-53.

d'inveramento che avviene attraverso un patto fra il Sistema e la collettività, porta Las Vegas a essere un "contro-luogo", cioè un luogo che riscrive la realtà attraverso un immaginario comune fino a modificarla nel profondo e irrimediabilmente. Lo stesso dicasi, quindi, per il contronome Sandokan. In questo caso abbiamo nella realtà un camorrista di nome Francesco Schiavone e nel mondo fantastico il famoso eroe creato dalla penna di Salgari, ovvero Sandokan. Proprio quest'ultimo sarà il soprannome che verrà affibbiato a Schiavone dai componenti del suo clan. Grazie alle gesta *eroiche* che Schiavone compie, per il patto fra Sistema e collettività, allora, anche questa volta, il soprannome arriverà al grado di inveramento che abbiamo già visto in Las Vegas. E, quindi, proprio per questo, arriveremo a dire che Sandokan non è un soprannome, bensì un contronome, una particella di fiction che finisce per impadronirsi del reale. Questa dimensione del falso-vero che si impone sulla realtà, modificandola, è il vero cuore battente che muove ogni singola parola di questo libro. Altresì, dopo questa riflessione, mi sento di poter dire che le vibranti polemiche intorno alla fatidica domanda : "...Ma Gomorra è più un romanzo o uno scritto giornalistico?" siano state assolutamente sterili, in quanto Gomorra racconta la realtà, e per questo può essere fededegno alla pari di un saggio sulla Camorra, ma per raccontare nella sua totalità quello che avviene veramente in Campania occorre scrivere di Sandokan e di Las Vegas riuscendo a entrare nell'intimità "falso-vera" di due termini che, senza la analisi di Saviano, rischiavano di rimanere un eroe di Salgari e una città del Nevada

Reale	Fictionale o "del falso vero"	Virtuale
Periferia di Napoli edificata in mezzo al deserto		Las Vegas (città del Nevada) = desertificata = città dove tutti i sogni si possono avverare

Ecco perché il libro di Saviano ha fatto guadagnare allo scrittore campano una condanna a morte, così com'era successo alcuni anni prima a Salman Rushdie per i suoi *Versi satanici*. Infatti, oltre a vivere in prima persona i meccanismi di *Gomorra* Saviano li disvela, riuscendo a indebolirli grazie alla forza disarmante della parola. Proprio come nella macchina del fango, un monologo che ha recitato nel programma televisivo *Vieni via con me* e incluso nell'omonimo libro:

“Sento che la democrazia è letteralmente in pericolo. Può sembrare esagerato, ma non lo è. La democrazia è in pericolo nel momento in cui, se ti poni contro certi poteri, se ti poni contro il governo, quello che ti aspetta è l'attacco di una macchina che ti getta addosso fango: un attacco che parte dalla tua vita privata, da fatti minuscoli della tua vita privata, che vengono usati contro di te. C'è differenza fra diffamazione e inchiesta. L'inchiesta raccoglie una molteplicità di elementi per mostrarli al lettore. I giornalisti sognano di avere più informazioni possibile per poter approfondire, per poter trovare elementi che dimostrino, inchiodino, difendano. La diffamazione prende invece un elemento dal contesto, una cosa privata che non ha relazione alcuna con la cosa pubblica, e lo usa contro la persona che si è deciso di diffamare. (...) la confusione fra diffamazione e inchiesta è un metodo. È il modo di difendersi di chi diffama. Lo scopo è poter dire: “Lo fate anche voi”, “Lo facciamo tutti”<sup>218</sup>

Questo atto del distinguere, del chiamare le cose e le persone con il loro nome, del poter dire “Non tutti siamo uguali” oppure “Las Vegas è una periferia

---

<sup>218</sup> *Vieni via con me*, cit. p.39-41

di Napoli, non è la città del Nevada”, finisce per mettere in serio pericolo gli oliati meccanismi di *Gomorra*. La letteratura dimostra tutta la sua forza disvelando agli occhi dei lettori i lati deboli di una fortezza che sembrava inattaccabile. Proprio quando la costruzione del *falso vero* si incrina, Las Vegas ritorna a essere non il nuovo Eldorado ma una periferia napoletana in cui ci si arricchisce attraverso attività illegali.

Reale	Fictionale o “del falso vero”	Virtuale
Periferia di Napoli edificata in mezzo al deserto		Las Vegas (città del Nevada) = desertificata = città dove tutti sogni si possono avverare

Lo scrittore campano, infatti, acutamente specifica che il contronome è “*La dimostrazione dell'appartenenza al Sistema*”. Questo accade allo stesso modo anche nei “contronomi” dei ragazzi che utilizzano *social network*: attraverso la scelta di un identificatore da mettere come sottotitolo della loro foto su, per esempio, Facebook, rivendicano la loro appartenenza al sistema dei nuovi media, dove anche il nome proprio è costretto ad adeguarsi alle nuove esigenze comunicative. L'ultimo *trend* onomastica, in ordine di tempo, è quello – ben lontano dagli stage names – di sostituire o mettere al fianco del cognome originale il cognome Mengoni, a causa della immensa e istantanea popolarità che il giovane cantante ha avuto grazie alla vittoria del reality show X Factor. Questa tendenza onomastica è molto sentita in Facebook.. Moltissimi utenti affiancano il loro vero nome a quello di una celebrità. Da notare come nome e immagine anche stavolta siano in continua dialettica. Questo dovrebbe far comprendere perché Wu Ming trovi in Elvis Presley uno dei suoi progenitori e, più in generale, le icone della musica pop. Ci siamo già soffermati su tale argomento ma non guasta citare una dichiarazione fatta da Wu Ming 1:

“Wu Ming è una band. Al pari di tutte le band è al contempo un laboratorio, un'officina, una bottega artigiana.<sup>219</sup> Come sovente accade, ciascun membro ha un nome d'arte e con quello firma opere "soliste" e prese di posizione individuali. Facciamo spesso l'esempio dei Ramones: il nome della band era un finto cognome, e ciascun membro aveva un nome d'arte che lo includeva: Jeffrey Hyman diventa "Joey Ramone", John William Cummings diventa "Johnny Ramone" etc. Spiega Wikipedia: "Ogni componente sceglie Ramone come cognome d'arte, al fine di dare un senso di maggior compattezza, quasi ad essere veri fratelli senza esserlo di sangue”.

In questo caso Wu Ming 1 cita i Ramones come ispiratori della band Wu Ming, ma soprattutto è da notare come, fra le varie valenze del nuovo nome proprio, ci sia anche quello di innescare legami di sangue attraverso l'utilizzo del cognome della celebrità del momento. Così gli “anonimi” Wu Ming/Luther Blissett e le teenagers della “Mengoni generation” sembrano essere, pur nella loro innegabile lontananza, connessi quantomeno dalla volontà di sfruttare icone pop condi-

---

<sup>219</sup> T. Scarpa, intervista a Wu Ming 1, consultabile all'indirizzo web [http://www.ilprimoamore.com/testo\\_1386.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1386.html)



vise per i loro fini comunicativi. Occorre fare, però, alcuni distinguo. Su Facebook, infatti, non è difficile imbattersi in nomi apparentemente non-sense, nati esclusivamente dalla voglia di stupire e da alcune lettere digitate a caso sulla tastiera. Il trend musicale del momento è, comunque, nella maggior parte dei casi – oggi come allora - il motivo trainante di creazione, da parte dei giovanissimi, di stage name.

Il nostro discorso onomastico non viene ad essere incrinato anche se al posto dell'alieno Ziggy Stardust e Johnny Rotten nell'immaginario dei giovani teenagers abbiamo addirittura Marco Mengoni. Ciò richiama alla memoria alcuni artisti anglossassoni che per non uniformarsi al Bowismo imperante scelsero un cognome di scrittore letterario per sostituire il loro cognome vero e proprio: così nacquero i nomi d'arte di famosi cantanti del Post-punk come Tom Verlaine e Penny Rimbaud, i quali certo non erano parenti di quegli scrittori francesi. Certo, il motivo per cui questo avviene in Italia, con Mengoni al posto di Rimbaud, è ben diverso. Nel nostro paese, infatti, la stage identity non è mai praticamente esistita, quindi è abbastanza scontato che il fenomeno, salvo il Great Complotto e alcuni casi di ragazzi molto ricettivi ai trend artistici d'oltremania, si riduca ad un mero cognome di celebrità al fianco del proprio nome vero. Ciò che ci interessa è la constatazione che sia la stage identity che il cognome aggiuntivo di un cantante pop esprimano la volontà da parte del teenager di farsi altro da quello che è, per andare a fare parte, a modo suo, dello star system in modo attivo. Che sia il mainstream edulcorato e industriale di cui è protagonista Marco Mengoni o l'icona pop alternativa Johnny Rotten, ripeto, ha poca importanza: è solo l'avvicinarsi delle generazioni.

Quella che sembrava, all'inizio degli anni Settanta, solo un'utopia, adesso è diventata realtà. **Ognuno attraverso il suo contronome può avere uno stage name che completa ed implementa la sua identità.** Una tradizione iniziata alla fine degli anni cinquanta attraverso la nascita di icone pop condivise, con l'avvento di Facebook, è diventato realtà. Ognuno grazie alla sua pagina personale ha la sua Tv privata attraverso cui può mettersi in onda. Con il suo volto e il suo nome, entrambi modificati per l'occasione attraverso una campagna di brand image fatta in casa, tutti possono ambire alla notorietà. Forse ha un senso, dopo questa constatazione, notare come i Wu Ming, aperti ai nuovi trend tecnologici, non siano presenti in Facebook, social network in cui la rivoluzione non è faceless ma

basata proprio sul volto della persona e, in larga parte, sul nome che userà nel sistema mediatico.

“Da Facebook siamo assenti. La TV la disertiamo. Al Salone del Libro di Torino saremmo pesci fuor d'acqua. Perdonateci, siamo fatti così.”<sup>220</sup>

Questa volontà della band di scrittori, non è, a ben vedere, una contraddizione in termini. Ogni pagina di Facebook è un potenziale Luther Blissett pronto a monopolizzare l'attenzione dei media, nella spasmodica ricerca di visibilità mediatica, condizione di esistenza basilare per le nuove generazioni. Se i Wu Ming avessero una loro pagina su Facebook retrocederebbero alla condizione di partenza<sup>221</sup>: Quattro ragazzi bolognesi in cerca di un nome proprio per mettere a ferro e fuoco il mondo della cultura e dell'informazione. Con la differenza che oggi la pratica del name reboot non è una cosa rivoluzionaria come lo fu – per l'epoca – il caso Luther Blissett. Ma, ormai, è cosa di tutti i giorni e di tutte le home-page di facebook, che nella fluttuanza nominale e nei contronomi trovano un fondamentale metodo di comunicazione. L'unica cosa che è cambiata da Luther Blissett ai contronomi di oggi sono le velleità di anonimato che aveva il condividuo più famoso della letteratura italiana.

Luther Blissett ha perso la sua battaglia. Oggi la maggior parte dei cittadini vuole essere incasellata in queste città virtuali fatte di rappresentazioni digitali di persone viventi, con un loro nome e una loro immagine. Le singole personalità si scrutano nei loro profili virtuali, contestando qualsiasi possibilità di “guerre psichiche” o “condividui”. Il nome proprio diventa contronome e l'immagine della home page flirta con l'immagine pubblica delle icone pop. Sulla home page si visualizzano super eroi patinati che non hanno più l'approccio idiosincrasista di V o degli Art Of Noise. Le foto raccontano passo dopo passo le tappe della vita quotidiana del titolare del profilo. Non si contano le uscite serali o le partite di calcetto documentate foto dopo foto. Facebook diventa, così, un rotocalco per persone condannate ad una cerchia ristretta di celebrità: il numero di utenti “amici” che

---

<sup>220</sup> Dichiarazione tratta dalla home page del sito <http://www.wumingfoundation.com/index.htm>.

<sup>221</sup> Nel 2011 alcune celebrità, fra cui la modella e attrice Kim Kardashian, hanno inscenato la loro morte “mediatica” cancellandosi da facebook per un lasso di tempo. Una dinamica, quella della morte virtuale, già sperimentata per fare scalpore da Luther Blissett. Perciò tornare da semplice utente qualunque per Luther Blissett significherebbe tornare agli esordi del suo percorso, in quanto ogni utente di Facebook teoricamente mira ad avere più amici e quindi a cavalcare l'onda mediatica per ottenerli, così come aveva fatto a suo tempo Luther Blissett.

possono visualizzare la pagina del profilo.

La celebrità “parziale” che offrono i social networks è quello che le generazioni hanno scelto. Il Grande Fratello che spia le vite non fa più paura. È solo la luce dei riflettori che si posa sulla dinamica mondana della vita.

Era il 1996. L'anno di *Net Generation* e della *querelle* fra i due Luther Blissett. Oggi, 2015, è l'anno di Facebook e Wu Ming, una band di scrittori. Durante questi tre lustri molte cose sono cambiate. L'identità, nonostante l'invadente forza dei media, chiede il diritto a essere individuale. Ma non può fare a meno di scontrarsi con una realtà che vede l'io seriamente minacciato da nuove pratiche onomastiche in cui il nome rompe le barriere identitarie per aprirsi a nuovi sviluppi comunicativi. Comunque possiamo fermamente ritenere che Luther Blissett e il suo nome unico per tutti hanno perso. E noi, confrontandoci con ciò che rappresentano Internet e i nuovi media oggi, e con scrittori come Roberto Saviano e Antonio Moresco, ci rendiamo conto dell'entità della sua sconfitta.

## 11. I nomi di *ZeroZeroZero*

Il disvelamento della realtà che avviene in *Gomorra* (2006) trova un degno successore in *ZeroZeroZero* (2013), libro che attraverso il traffico di stupefacenti (la cocaina soprattutto) descrive con minuzia di particolari gli andamenti della criminalità globale. Già nella parte incipitaria lo scrittore campano palesa il suo forte interesse per i nomi: Saviano ha un appuntamento a Battery Park con un poliziotto newyorkese che gli fa ascoltare una registrazione in cui un boss spiegava ai nuovi affiliati come farsi largo nel mondo della malavita organizzata. La missione di Saviano è verificare, scrivendo quanto ascolta e divulgandolo poi nel suo nuovo libro, se la registrazione è autentica oppure no:

“Se ne scrivi e nessuno fa niente, allora o è una gran balla di qualche attore di serie B e il nostro chicano ci ha presi in giro oppure... nessuno crede alle cazzate che scrivi e in quel caso ci hanno fregato”<sup>222</sup>

Il nuovo libro di Saviano inizia là dove è finito quello precedente: la parresia riprende come se non fossero passati sette anni dall'esordio e sei e mezzo dall'assegnazione di una scorta che accompagna notte e giorno la vita del coraggioso scrittore. Mentre ascolta la registrazione viene colto per ben due volte da un desiderio squisitamente onomastico. Conoscere il nome del boss:

“Avrei voluto sapere il suo nome e così provavo a chiederlo al poliziotto fingendo una curiosità momentanea e causale. Il poliziotto non provava nemmeno a rispondermi, C'erano solo le parole del boss.”<sup>223</sup>

“Io lo ascoltavo e setacciavo le parole come fossero sabbia per trovare la pepita, il nome.”<sup>224</sup>

Il nome è davvero un prezioso nell'opera di Saviano. Il desiderio di conoscenza non si placa solo con il raccontare minuziosamente le azioni criminose. È ingrediente basilare, quando ciò è possibile, conoscere chi ha commesso quei crimini, collegare a un corpo il gesto e tradurlo in vibrante parola.

“Sono un mostro com'è mostro chiunque si è sacrificato per qualcosa che

---

<sup>222</sup> R. Saviano, *ZeroZeroZero*, Feltrinelli, Bologna 2013, p. 15

<sup>223</sup> *Ibidem*, p.16

<sup>224</sup> *Ibidem*, p.17

ha creduto superiore. [...] Leggere, sentire, capire è l'unico modo di costruire vita oltre la vita, vita a fianco della vita. Leggere è un atto pericoloso perché dà forma e dimensione alle parole, le incarna e le disperde in ogni direzione. [...] A chi queste storie non le butta via, non le tralascia, le sente proprie, a queste persone va il mio rispetto. Chi si sente addosso le parole, chi se le incide sulla pelle, chi si costruisce un nuovo vocabolario, sta mutando il corso del mondo perché ha capito come starci. È come spezzare le catene. Le parole sono azione, sono tessuto connettivo.”<sup>225</sup>

In questo vocabolario di parole “cellulari” che rigenerano la realtà auspicato da Saviano figura il nome. Conquistare il nome significa conquistare una nuova porzione di realtà e, dopo averla conosciuta, accoglierla e/o combatterla. Non forse Linneus diceva: *Nomina si nescis, perit et cognitio rerum*. Le nuove porzioni di realtà si possono definire acquisite solo attraverso la loro nominazione. Emblematico a riguardo il brano Coca #4, una prosa poetica in cui Saviano elenca tutti i modi in cui si può chiamare la cocaina arrivando al ragguardevole numero di 168. I nomi sono tutti in corsivo maiuscolo. La cocaina prende vita e da nome comune assurge a nome di persona: da sostanza stupefacente a essere in carne e ossa.

“Come una cosa sacra dal nome impronunciabile,

come l'amante segreta che tieni fissa nel pensiero,

come una superficie vuota su cui ogni parola è scrivibile,

così è quella che cerchi evocati richiami in mille modi.

Ogni suo nome è un desiderio, una pulsione

una metafora, un'allusione ironica.

lei è un gioco e una disperazione, lei è quella che tu vuoi

in qualsiasi momento, in qualsiasi luogo, a qualsiasi ora.

Perciò in America puoi chiamarla 24/7

Come il tuo drugstore sotto casa,

---

<sup>225</sup> ZeroZeroZero, cit., p.437

la chiami Aspirin perché è come quella effervescente

[...]

Prendi una “C” qualsiasi al femminile

*Corinne Connie Cora Cory* o più di tutte *Carrie*,

[...]

Lei consuma i suoi nomi come consuma i suoi amanti

Perciò questo elenco non è altro che un assaggio,

ma puoi chiamarla come ti piace,

lei risponderà sempre alla tua chiamata.”<sup>226</sup>

La cocaina diventa nome proprio. Ma per alcuni può diventare anche un soprannome, come accade per uno dei protagonisti di *ZeroZeroZero*: Salvatore Mancuso, detto “El Mono”, la scimmia, trafficante colombiano di origine calabrese. Proprietario della *finca* Campamento, Mancuso finisce per difendere il suo sogno di benessere uccidendo tre emissari mandati dai narcos per intimidirlo e fondando addirittura un esercito di vigilanza privata, la Convivir Horizonte. Ma questo è solo il preambolo di una carriera da criminale in grande stile. Appena due anni dopo la nascita della Convivir Horizonte, decide di far confluire il suo esercito privato dentro la Autodefensas Campesinas de Cordoba y Urabà dei fratelli Castaño, da sempre legati al traffico di stupefacenti:

“[...] quando arriva il primo mandato di arresto per omicidio, lascia per sempre la *finca* Campamento. Non è più Salvatore Mancuso da quel giorno del 1996. Soltanto El Mono, La Scimmia, El Cacique, Santander Lozada, Triple Zero e ogni altro nome di battaglia assunto. Non è più un coltivatore di riso e un allevatore di cavalli, ma un signore della guerra clandestino.”<sup>227</sup>

Il titolo dell’opera di Saviano allude a uno dei vari soprannomi di Salvatore Mancuso. In *ZeroZeroZero* credo sia più opportuno parlare di soprannomi che

---

<sup>226</sup> *ZeroZeroZero*, cit., p.123-127

<sup>227</sup> *Ibidem*, p.164

non di contronomi. Infatti la riflessione di Saviano presente in *Gomorra* qui viene taciuta e non si trova in alcuna pagina del libro la parola contronome. Ciò fra l'altro era già accaduto in *La parola contro la camorra* in cui del termine contronome non v'era più traccia.

“A questo punto, credo sia lecito domandarsi perché questi giornali utilizzano sempre e solo soprannomi. Il motivo è semplicissimo. All'anagrafe, tanti possono chiamarsi Francesco Schiavone, Carmine Alfieri, Michele Fontana, ma solo uno, in paese, risponde al nome di Sandokan, o 'Ntufato oppure 'o Sceriffo. I soprannomi sono come le stimmate per un santo o il mantello per un supereroe. Non so come dire: il soprannome qualcosa che ti rende diverso dagli altri, che ti rende più degli altri.”<sup>228</sup>

Forse l'unico caso di contronome avviene a pagina 168, dove Julio César Correa perde il suo nome in favore di quello di Julio Fierro:

“ Julio César Correa. È un narcotrafficante. Ha fatto la gavetta a fianco di Pablo Escobar come sicario. Il ruolo traspare dal cognome che ha soppiantato quello originario: Fierro. Julio Fierro. In tutta l'America Latina – come del resto in italiano – il “ferro” designa le armi da fuoco. Nei tempi nuovi ha saputo costruirsi l'indipendenza del killer professionista e ha cominciato a partecipare direttamente al business della cocaina, diventando un *traqueto*, un trafficante.”<sup>229</sup>

Il soppiantare il nome originario e il conseguente cambio d'identità che deriva dal nuovo contronome e qui presente. Però, certo, non siamo di fronte a Ciruzzo O' Milionario e casi simili. Essendo un killer, oltre che un narcotrafficante, si può parlare per Julio Fierro di una banale “soprannome metonimico”. Un altro caso suggestivo che lascerebbe propendere verso il contronome (anche se l'autore stesso ci toglie da questa ambiguità) è quello di Tarzan, criminale della mala russa:

“ Quella della Russia è una storia di uomini che hanno saputo approfittare della transizione dopo la caduta del comunismo. Uomini che hanno navigato a vista durante a vista durante gli anni novanta. Uomini come Tarzan. Capelli lunghi, sguardo fiero, massiccio. Nella foto che ho davanti sprizza energia da tutti i pori e

---

<sup>228</sup> R. Saviano, *La parola contro la camorra*, Einaudi, Torino 2009, p.32

<sup>229</sup> *ZeroZeroZero*, cit., p.168

dimostra quanto il suo soprannome sia azzeccato, anche se la sua origine risale a un episodio di qualche anno prima. Da ragazzino, per attirare l'attenzione, si lanciò dal quarto piano del palazzo dove abitava con la sua famiglia trasferitasi dall'Ucraina in Israele negli anni settanta. Sopravvisse, ma quel giorno Ludwig Fainberg divenne Tarzan”<sup>230</sup>

In *ZeroZeroZero* è il soprannome a farla da padrone, incontrastato. Lo si evince chiaramente in numerosi brani, fra cui si distingue quello in cui Saviano enumera l'elenco dei soprannomi con cui Roberto “Bebé” Pannunzi, narcotrafficante internazionale di prima grandezza, nomina durante le telefonate i suoi collaboratori per evitare di lasciare indizi agli inquirenti.

“Per conoscere Roberto Pannunzi bisogna immergersi nella matassa inestricabile del suo linguaggio. I nomi dei suoi uomini sono sempre solo soprannomi di copertura. Il Giovanottino, il Biondo, il Ragioniere, Lupin, il Lungo, l'Orologiaio, il Vecchietto, il Cagnolino Cagnolone, il Tintore, Coppollettone, il Topino, lo Zio, il Parente dello Zio, il Fratello del Parente, la Zia, lo Scemo, il Compare, Sangue, Alberto Sordi, la Ragazza, i fratelli Rotoloni, il Ragazzo, Miguel, l'Amico, il Gozzo, il Signore, il Piccoletto, il Geometra. Specchietti che riflettono pezzi di realtà distorta. Sapendo di essere intercettato, comunica indirizzi, nomi e numeri di telefono nel modo più criptico possibile”<sup>231</sup>

La Cocaina (con la “C” maiuscola) si staglia in mezzo ai soprannomi. La droga personificata diventa una Las Vegas che, inalata, finisce per modificare profondamente non solo l'essere umano, ma anche le dinamiche globali, sia sociali che economiche. Fare una distinzione fra consumatori e non consumatori è cosa ben diversa dal definire i criminali dalle persone oneste. Nelle prime pagine del libro lo scrittore mette in risalto questo stato di cose in cui è facile perdersi:

“La coca la sta usando chi è seduto accanto a te ora in treno e l'ha presa per svegliarsi stamattina o l'autista al volante dell'autobus che ti porta a casa, perché vuole fare gli straordinari senza sentire i crampi alla cervicale. Fa uso di coca chi ti sta più vicino. Se non è tuo padre o tua madre, se non è tuo fratello, allora è tuo figlio. Se non è sua moglie è la sua amante, a cui regala lui al posto degli orecchini e meglio dei diamanti. Se non sono loro, è il camionista che fa arrivare

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, p.253

<sup>231</sup> *Ibidem*, p.265



tonnellate di caffè nei bar della tua città e non riuscirebbe a reggere tutte quelle ore di autostrada senza coca. Se non è lui, è l'infermiera che sta cambiando il catetere di tuo nonno e la coca le fa sembrare tutto più leggero, persino le notti. Se non è lei, è l'imbianchino che sta ritinteggiando la stanza della tua ragazza, che ha iniziato per curiosità e poi si è trovato a fare debiti. Chi la usa è lì con te. È il poliziotto che sta per fermarti [...]»<sup>232</sup>

La parresia dell'autore entra in crisi. Ecco perché l'autore si chiama mostro nell'epilogo di *ZeroZeroZero*. La cocaina in questo romanzo, personificandosi, è come un Virgilio che ha portato lo scrittore campano, novello Dante, dentro al lato oscuro dell'umanità. Non un viaggio escatologico quindi, ma un viaggio nelle tenebre. Tenebre che diventano sempre più fitte, man mano che si tenta di trovare una luce salvifica. La lotta contro la criminalità avvenuta attraverso la parola in *Gomorra*, dove i contronomi sancivano una differenziazione profonda fra criminali e persone comuni, in *ZeroZeroZero* subisce un considerevole cambiamento. Perché c'è una sorta di patto segreto fra produttore e consumatore, domanda e offerta. L'aria è pervasa di polvere bianca e non si può altro che rimanere infettati da questa nube tossica.

“La coca, l'innominabile valore aggiunto della vita quotidiana di migliaia di persone e l'impronunciabile talento criminale dell'economia italiana, non può che essere raccontata a livello metaforico, come è per lo zero nel pensiero matematico. Traslando quello che disse Robert Kaplan, «guarda lo zero non vedrai nulla, guarda attraverso lo zero vedrai l'infinito», sembra imperativo affermare: «Guarda la coca e vedrai solo della polvere, guarda attraverso la coca e vedrai il mondo».<sup>233</sup>

Così il nome Cocaina è come un contronome che tutti hanno, non possono non avere. Nomi e soprannomi non sanciscono più una linea di confine fra il bene e il male. Perché tutti sono facenti parte della stessa realtà globale. Ecco perché il valore dei nomi subisce una sensibile modificazione in *ZeroZeroZero*. Prima il contronome/soprannome era come le stimate di un santo o il mantello per un supereroe. Ne certificava l'aura mitica e l'appartenenza al sistema. Però quando anche Roberto Saviano è un mostro e tutti possono esserlo allora la tassonomia onomastica finisce per perdere efficacia, sia a livello denotativo che a livello con-

---

<sup>232</sup> *ZeroZeroZero*, cit., p.9

<sup>233</sup> R.Saviano, *La bellezza e l'inferno*, Mondadori, Milano 2009, p.141

notativo. I nomi di persona tendono a reificarsi mentre è proprio una cosa a diventare nome di persona: la cocaina. Una sostanza che modifica l'andamento globale a tal punto da non poter fare a meno di esserne contagiati. Balzac nel 1839 nel suo *Traité sur les excitants modernes* aveva sottolineato come il caffè avesse cambiato le abitudini dei Francesi. Lo stesso scrittore francese usava essere un forte consumatore della succitata bevanda per riuscire a rimanere sveglio durante massacranti sedute compositive notturne che si protraevano fino all'alba. Chissà che cosa avrebbe scritto riguardo alla cocaina Balzac. Chissà se ne sarebbe stato consumatore. Quello che è certo è che Saviano reputa la cocaina come la sostanza modificatrice del mondo che rende tutti dei mostri.

“L'abisso del narcotraffico si apre su un mondo che funziona, che è efficiente, che ha delle regole. Un mondo dotato di senso. E allora non ti fidi più di nessuno. I media, la tua famiglia, i tuoi amici. Tutti raccontano una realtà che per te è fasulla. Lentamente tutto ti è estraneo e il tuo mondo si popola di nuovi protagonisti. I boss, le stragi, i processi. I massacri, le torture, i cartelli. I dividendi, le azioni, le banche. Tradimenti, sospetto, delazioni. La cocaina. Conosci solo loro e loro conoscono te, ma questo non significa che quello che prima era il tuo mondo scompaia. No. Continui a viverci in mezzo. Continui a fare quello che facevi prima, ma adesso le domande che ti poni provengono dall'abisso. L'imprenditore, il professore, il dirigente. Lo studente, il lattaio, il poliziotto. L'amico, il parente, la fidanzata. Vengono anche loro dall'abisso? E anche se sono onesti quanto assomigliano all'abisso? Non hai il sospetto che siano tutti corrotti o mafiosi, è qualcosa di peggio. Hai visto in faccia che cosa è l'uomo e vedi in tutti somiglianze con lo schifo che conosci. Vedi l'ombra di ognuno.”<sup>234</sup>

Il lato oscuro su cui si sofferma Saviano richiama alla mente un saggio di Tiziano Scarpa: *Le doppie vite di Chuck Barris ed Enzo Tortora*. Questo saggio, poi pubblicato nella raccolta *Batticuore Fuorilegge* dallo scrittore veneto, era originariamente pubblicato a puntate sulla rivista on-line Nazione Indiana fra il 5 e il 10 Luglio 2003. Proprio Scarpa aveva pubblicato il primo post di Saviano appena due settimane prima, il 21 Giugno 2003. Mi sembra alquanto probabile che Saviano abbia letto queste pagine che sono essenziali per comprendere ciò che accade a livello onomastico in *ZeroZeroZero*. Nell'articolo Scarpa racconta di come l'incarcerazione per droga del noto presentatore Tv Enzo Tortora, avvenuta nel

---

<sup>234</sup> *Zerozerozero*, cit., p.434

1983, abbia cambiato per sempre le sorti della storia italiana. A quel tempo Tortora, con l'innovativo programma Portobello, aveva portato gli italiani in televisione con le loro storie.

“[...] alcune rubriche presenti in Portobello, come per esempio *Dove sei?* e *Fiori d'Arancio*, sarebbero diventate, negli anni seguenti, autentici generi televisivi. Intere trasmissioni si sarebbero ispirate alle rubriche di Portobello, ne avrebbero approfondito e applicato intuizioni: *Chi l'ha visto*, *Scommettiamo che*, *Mi manda Lubrano*, *Carramba che sorpresa*, *Stranamore*, *I fatti vostri*.”<sup>235</sup>

Scarpa porta avanti la sua riflessione e descrive minutamente un accadimento epocale, che pur essendo sotto gli occhi di tutti, nessuno si era preso la briga di descrivere:

“Per entrare in televisione era necessario mettere in scena l'altra faccia di sé, la propria doppia vita. In altri termini, per ottenere un certificato di esistenza dell'Immaginario, bisognava immaginare sé stessi, e realizzare sulla scena questa immaginazione: sognarsi, oltrepassarsi, raddoppiarsi (...) Ciò che (Tortora) metteva a disposizione era l'ingresso nell'Immaginario, da guadagnare attraverso l'immaginazione di sé stessi. L'ingresso nel sogno di tutti. [...] ha dato un certificato immaginario di esistenza all'immaginazione degli italiani.”<sup>236</sup>

La cosa stupefacente (occorre proprio dirlo) è che molti italiani credettero possibile che davvero in Enzo Tortora potessero convivere due personalità apparentemente inconciliabili: il garbato presentatore televisivo e il camorrista che spacciava droga. Enzo Tortora, senza saperlo, per un errore giudiziario, era l'avanguardia di una rivoluzione onomastico-antropologica che di lì a poco sarebbe stata massiva e che viene ben descritta dalle ombre evocate in *ZeroZeroZero*. Tutto potrebbe riassumersi dentro a questo piccolo brano, sempre citato dal saggio di Scarpa, dove lo scrittore veneto estende la sua riflessione chiamando in causa un saggio di fine anni Novanta, *Lo spirito e gli ultracorpi*, di Antonio Piotti e Marco Senaldi:

“Antonio Piotti e Marco Senaldi (...) direbbero che Tortora è stato colui che ha aperto le porte ai piccoli sé e li ha fatti entrare nel *Grande Altro* televisivo,

---

<sup>235</sup> T.Scarpa, *Batticuore fuorilegge*, Fanucci editore, Roma 2006, p.114

<sup>236</sup> *Batticuore fuorilegge*, cit., p.116-117

ottenendo l'effetto di magnificare immaginariamente gli uni e potenziare fattivamente l'altro. Secondo Piotti e Senaldi, ciò farebbe parte di quel processo storico per cui non si dà più opposizione o antagonismo tra Potere e individuo, fra Grande Altro e piccolo sé, bensì inglobamento, cooptazione, partecipazione, negoziazione reciproca.”<sup>237</sup>

Proprio questo accade in Saviano. Un tilt onomastico dovuto a una deriva antropologica radicata dolorosamente in ogni ganglio della società contemporanea da cui nessuno sembra essere salvo. In effetti, a ben vedere, *ZeroZeroZero* sono tre zeri che si sommano: Il nome della cocaina, quello di un trafficante italo-colombiano e l'umanità caduta in una drammatica *impasse*: il dualismo fra essere umano e ombra, dove quest'ultima sembra prevalere.

Questa condizione dell'investigatore che, combattendo, finisce per scoprirsi *mostro* lui stesso, ricorda da vicino un romanzo di Philip K. Dick che si intitola *Un oscuro scrutare*. Alcune riflessioni sviluppate da Francesco Marroni nella post-fazione di una recente edizione del romanzo dickiano<sup>238</sup> non possono altro che rafforzare il parallelo fra il romanzo di Dick e la docu-fiction dello scrittore casertano:

“*Un oscuro scrutare* (1977) è il romanzo in cui Philip K. Dick intreccia ogni sua parola con quella di una denuncia esplicita della forza distruttiva della droga, che, nella ricca tessitura metaforica della narrazione, diviene il modo in cui si rivela il volto spietato del potere. Quella delineata dall'immaginazione dickiana è una società che si fonda su una 'verità' edificata con la menzogna, giacché la liberazione epifanica che le sostanze allucinogene promettono è, in realtà, una caduta nel buio, lo smarrimento in una voragine ontologica, l'irreparabile dissolvenza di sé in un panorama sempre più confuso [...]”<sup>239</sup>

Non credo che occorra commentare questo brano. È profonda la coesione tematica fra le due opere. L'unica differenza sostanziale è che la droga protagonista di *Un oscuro scrutare* è l'acido mentre *ZeroZeroZero* parla di cocaina. Uno dei punti cardine della riflessione di Saviano è, come abbiamo visto, la cooperazione silenziosa e costante fra economia “pulita” e narcodollari, fra pusher e dro-

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p.114-115

<sup>238</sup> F. Marroni, *Nel buio dell'anima: il viaggio testuale di Philip K. Dick*, postfazione in P.K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma 2010

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 297-298

gato, fra Enzo Tortora presentatore televisivo e Enzo Tortora colluso con la mafia e trafficante di droga. Questo crea un panorama sempre più confuso in cui tutti sono mostri e la verità è difficile. Anche Robert Arctor, il protagonista di *Un oscuro scrutare*, così come Saviano, si trova di fronte a questo paradosso:

“Ben presto Arctor si rende conto che il Nuovo Sentiero – l’organizzazione che dovrebbe aiutarlo nel reinserimento nella vita comunitaria – è costituita in realtà da un’ampia mappa di aziende agricole che coltivano, preparano e distribuiscono proprio quella droga contro la quale, apparentemente, gli uomini del Nuovo Sentiero combattono la loro quotidiana battaglia. [...] Ciò che avrebbe dovuto ricostruire l’immagine identitaria del tossicodipendente, è la forza centrifuga e decostruttiva che distrugge in mille frammenti la parte residuale dell’io. Quel barlume di soggettività che spinge il drogato verso il desiderio di sopravvivenza, il Nuovo Sentiero lo azzera e fa in modo che la vittima passi da quel filo di speranza alla più totale disgregazione della mente, alla cancellazione di ogni individuale desiderio di salvezza.”<sup>240</sup>

Appare evidente, a questo punto, perché i “contronomi” non esistono più in *ZeroZeroZero*. Tutti possono essere contronomi, anche i nomi normali. Non c’è più differenziazione fra narcotrafficienti e le persone comuni in una società che si fonda sulla menzogna. D’altronde nulla è come appare.

"L'uomo occidentale impara man mano cosa vuol dire essere una specie vivente in un mondo vivente, avere un corpo, una salute individuale e collettiva, delle forze che si possono modificare...". Che la vita e il vivente, che la specie e le sue condizioni di produzione siano diventate la posta in gioco delle lotte politiche, costituisce una novità radicale nella storia dell'umanità. [...] "L'uomo per millenni è rimasto ciò che era per Aristotele: un animale vivente e, in più, capace di un'esistenza politica; l'uomo moderno è un animale nella cui politica è in questione la sua stessa vita di essere vivente".<sup>241</sup>

Queste parole che Foucault scrisse ne *La volontà del sapere* si attagliano bene sia al romanzo di Saviano che a quello di Dick. Se volessimo riassumere in una frase quello che i due scrittori ci stanno raccontando potrebbe essere una citazione tratta dal romanzo *Il capitano di lungo corso* di Bobi Bazlen, pubblicato po-

---

<sup>240</sup> *Ibidem*

<sup>241</sup> M. Foucault, *La volontà du savoir*, Gallimard, Paris 1976, p.187-188

stumo nel 1976: “Un tempo si nasceva vivi e a poco a poco si moriva. Ora si nasce morti – alcuni riescono a diventare a poco a poco vivi.” In Dick non sembra esserci possibilità, però, di cambiare il corso delle cose. Invece in Saviano uno spiraglio concreto c'è. Contagiare i lettori con le parole non consentendo loro di avere vita al di là delle limitazioni del potere coercitivo.

Questo modo di riferirsi alla lettura come atto biologico totalizzante di bruciante condivisione che infuoca l'interiorità umana fino a modificare il corso della vita dei lettori, ma anche degli eventi globali<sup>242</sup>, non può altro che richiamare fortemente la lettura come la intende Antonio Moresco. È noto che Saviano ha parlato entusiasticamente di Moresco in passato (definendolo uno scrittore patrimonio<sup>243</sup>) e anche di recente ha espresso parole lusinghiere nei suoi confronti. Nel Luglio 2013 io stesso, in occasione di un incontro con lo scrittore avvenuto nella sua terra, a Giffoni Valle Piana, chiesi a Saviano cosa pensava di Moresco. Durante l'incontro la mia domanda sullo scrittore mantovano è stata accolta con piacere dallo scrittore che mi ha ringraziato “Perché nessuno mi aveva mai fatto questa domanda”. Curiosamente poche settimane più tardi apparve su *L'Espresso* un articolo intitolato *A Willy il Coyote è scappato Beep Beep* dove si legge: “Antonio Moresco con il suo gesto sacro: la scrittura. Per cui ha sacrificato ogni cosa, più

---

<sup>242</sup> Questo tema è molto caro allo scrittore campano ed è un filo rosso che attraversa tutta la sua produzione. È presente in numerosi passi degli scritti di Saviano. Un brano che spicca fra gli altri, quasi a teorizzare in poche parole quella che per lo scrittore non è solo una dichiarazione di poetica ma anche una dichiarazione di vita, è l'incipit di *La parola contro la camorra*: Spesso mi si chiede come sia possibile che delle parole possano mettere in crisi organizzazioni criminali potenti, capaci di contare su centinaia di uomini armati e su capitali forti. E come è possibile – questa domanda mi viene ripetuta spessissimo, soprattutto all'estero – che uno scrittore possa mettere in crisi organizzazioni capaci di fatturare miliardi di euro l'anno e di dominare territori vastissimi? È complicato dare una risposta sola e, in verità, l'unica risposta che mi viene in mente, la più plausibile è che sia proprio la diffusione della parola a mettere paura. Non è lo scrittore, l'autore, non è neanche il libro in sé, né la parola da sola, che riesce ad accendere riflettori e per questo a mettere paura.” R. Saviano, *La parola contro la camorra*, cit., p. 5.

<sup>243</sup> Quando conosci Moresco capisci che hai davanti un uomo che per la letteratura andrebbe incontro a qualsiasi cosa, non mangerebbe, rischierebbe la vista, sarebbe disposto a perdere tutto, a farsi deridere, a incassare venti anni di rifiuti, ma continuerebbe a scrivere, a scrivere, a leggere i libri che ama e a raccontarli. Tutto questo è quello che ha fatto Antonio Moresco, uno scrittore vero. Dopo tutto ciò che mi era successo gli confessai una volta che avrei voluto fare un romanzo innocuo, un libro normale. «Normale?» mi rimproverò Moresco. «Quali sarebbero i libri normali? Lo Zibaldone è normale, Cervantes è normale, Shakespeare è normale? Sarebbe questa la letteratura innocua?» Moresco, che ha frullato nelle sue pagine letterarie sante e putane, eroi del Risorgimento e il nostro piccolo mondo culturale, certo non è uno scrittore normale, è uno scrittore-patrimonio, di quelli che ti trasmettono la voglia di continuare, Uno scrittore che, quando lo leggi, non ne esci più. Lettera di Roberto Saviano letta da Daria Bignardi a “L'era glaciale”, 2010 e adesso inclusa in *Gli esordi*, Mondadori, Milano 2011, p.673

della propria vita: il contenuto della sua quotidianità.”<sup>244</sup>

“Leggere non è leggere, scrivere non è scrivere. Ci sono miriadi di cellule, di molecole, anche dentro i nostri occhi. Che cos’è la vista? Perché ci vediamo? Che cosa vediamo? Ci sono miliardi di cellule che avevano invaso il nostro corpo come virus, batteri, e che poi sono state soggiogate e ridotte a cellule schiave rese funzionali allo strumento della visione, anche all’interno dell’occhio, della retina con i suoi coni e i suoi bastoncelli che reagiscono allo shock della luce. [...] Staremo ancora un po’ assieme, i nostri corpi e i grumi dei nostri occhi si vedranno ancora l’un l’altro per un po’, nel breve tempo di vita che ancora ci tocca. [...] Che schiavitù sulle menti e sui corpi [...].”<sup>245</sup>

“Perché ho letto questa poesia? Solo per il piacere di essere almeno per pochi istanti un tutt’uno con lei”

Un atto di parresia collettiva. Questo è il desiderio condivisibile di Roberto Saviano. Tutti quindi possono essere Saviano divulgando le storie che lui racconta e facendole diventare parte integrante della propria esperienza umana e del proprio corpo. Esattamente come Moresco fece leggendo un brano della Dickinson nel 2004: per esser tutt’uno con esso e con colei che l’ha scritto, in una comunione psicofisica.

“Col tempo mi sono convinto che le cose che ricordiamo non le conserviamo solo in testa, non stanno tutte nella stessa zona del cervello: mi sono convinto che anche altri organi hanno una memoria. Il fegato, i testicoli, le unghie, il costato. Quando ascolti parole finali, rimano impigliate lì. E quando queste parti ricordano, spediscono quello che hanno registrato al cervello. Più spesso mi accorgo di ricordare con lo stomaco, che immagazzina il bello e l’orrendo. Lo so che sono lì, certi ricordi, lo so perché lo stomaco si muove. E a volte a muoversi è anche la pancia. È il diaframma che crea onde: una lamina sottile, una membrana piantata lì, con le radici al centro del nostro corpo. È da lì che parte tutto. Il diaframma fa ansimare, rabbrivire, ma anche pisciare, defecare, vomitare. È da lì che parte la spinta durante il parto. E sono anche certo che ci sono posti che raccolgono il peggio: conservano lo scarto. Io quel posto lì dentro di me non so dove

---

<sup>244</sup> <http://espresso.repubblica.it/opinioni/l-antitaliano/2013/08/21/news/a-willy-il-coyote-e-scappato-beep-beep-1.57903>

<sup>245</sup> A. Moresco, *Lo sbrego*, Rizzoli, Bologna 2006, p.13-14

sia, ma è pieno.”<sup>246</sup>

Quello che si augura Saviano è davvero una presa di coscienza antropologica. Un’anti-macchina del fango dove gli esseri umani si affrancano da forme cooptanti e ambigue per rivendicare una democrazia non tanto limitata all’ambito politico o sociale ma assolutizzata a quello biologico. Questa visione del mondo e della letteratura è fortemente influenzata da quella moreschiana.

Un ritorno dell’essere umano dove il microcosmo e il macrocosmo coincidono smettendo di essere un dualismo e tutti possono fare la differenza. Le parole parretiche devono essere immagazzinate dentro, incarnandole in ognuno degli organi del corpo: cervello, fegato, testicoli, unghie, costato e diaframma. Se ci si affida a una voce sbagliata che attraversa il nostro corpo come accade al giovane chicano che ascolta i consigli del boss (o, nel caso nostro, dalla persistente assuefazione alla parola dei media) come si può ottenere la verità? Il diaframma si trova a produrre una voce alterata dall’orrendo che compromette sia la respirazione che la ricerca parretica. È il fango che entra nei polmoni.

“È troppo facile credere in ciò in cui credevo io all’inizio di questo percorso. Credere in ciò che diceva Thoreau: “Non l’amore, non i soldi, non la fama, dategli la verità.” Credevo che seguire queste strade, quei fiumi, annusare i continenti, immergere le gambe nella mota potesse servire a ottenere la verità. Non funziona così, Thoreau. Non la si trova. Più ti avvicini a pensare di aver capito come si muovono i mercati, più ti accosti alle ragioni di chi corrompe chi ti è vicino, di chi fa aprire i ristoranti e fa chiudere le banche, di chi è disposto a morire per danaro, più capisci i meccanismi e più comprendi che era tutt’altra strada quella che avresti dovuto prendere. Per questo motivo non ho maggior rispetto verso di me [...]”<sup>247</sup>

Quindi la parola può essere la controdroga che ripristina la verità, però solo e solo se l’atto parretico è corporale e comunitario. Saviano si appella a “lettori irredenti”, per usare un’espressione moreschiana che sembra essere particolarmente azzeccata in questo contesto. Il biopotere, così, può e deve essere contrastato. E la vita, come esperienza biologica non collusa da agenti cooptanti esterni, può essere chiamata vita senza arrossire.

---

<sup>246</sup> ZeroZeroZero, cit. p.14

<sup>247</sup> ZeroZeroZero, cit. p.436



## 12. Milena Fiotti è Tiziano Scarpa: una storia vera

Un altro caso meritevole di attenzione che idealmente conclude la seconda sezione del nostro percorso sul nome multiplo è un racconto che Tiziano Scarpa firmò a nome Milena Fiotti nel 1997. In questo racconto, intitolato *La correzione*, si può osservare una situazione narrativa che potrebbe essere definita pseudo-autofiction. Vediamo come questo accade.

Tiziano Scarpa è uno scrittore italiano nato a Venezia del 1963. Ha esordito nel 1996 con il romanzo *Occhi sulla graticola*. Due opere molto importanti della sua produzione sono l'autofiction *Kamikaze d'occidente* (2003) e il romanzo storico *Stabat Mater*, ambientato nella Venezia del Settecento con cui vince il prestigioso Premio Strega nel 2009. Scarpa non è solo un narratore ma scrive anche poesie e pièce teatrali. È importante citare il libro di poesia *Groppi d'amore nella scuraglia* che è considerato da molti come uno dei più bei libri di poesia italiana di oggi. Il racconto di cui parlerò oggi s'intitola *La correzione* ed è stato pubblicato nell'antologia Einaudi *Anticorpi*. Questa antologia del 1997 tentò di bissare il successo che l'anno prima aveva avuto una antologia di racconti firmati da giovani esordienti. Sto parlando della famosa antologia *Gioventù Cannibale*. Però *Anticorpi* non ebbe il successo sperato. Il racconto, pur essendo opera di Tiziano Scarpa, è firmato a nome Milena Fiotti. E consultando attentamente l'antologia *Anticorpi* non c'è alcun dato concreto per scoprire che Milena Fiotti e Tiziano Scarpa sono la stessa persona. Così nella raccolta ci sono due racconti di Tiziano Scarpa. Il primo di questi s'intitola *Madrigale*. Ed effettivamente è pubblicato a nome Tiziano Scarpa. Mentre invece il secondo si chiama *La correzione* ed è firmato da Milena Fiotti. Questo tipo di operazione rappresenta un *unicum* nel corpus degli scritti dello scrittore veneto. L'autore, interpellato sul motivo di questa scelta, ha affermato che Einaudi riteneva insufficiente una sola scrittrice femmina (Simona Vinci) rispetto alla ben più nutrita rappresentanza maschile. Da qui l'esigenza di includere in *Anticorpi* un altro racconto che fosse firmato da una donna. Così nasce Milena Fiotti. Nella post-fazione, come accade per gli altri autori, c'è un profilo biografico dell'esordiente scrittrice:

"Milena Fiotti è nata a Biancade (Treviso) nel 1969. È laureata in lingua e letteratura spagnola. Attualmente vive a Madrid dove sta portando a termine una ricerca sulle origini popolaresche di Don Giovanni anteriori a *El burlador de Se-*

Questa biografia è totalmente inventata. Però Tiziano Scarpa fornisce al suo lettore alcune tracce per comprendere che Milena Fiotti non esiste.

Milena<sup>249</sup>, nome di origine slava, è piuttosto diffuso nel Nord Italia. Rarissimo invece il cognome Fiotti. Infatti secondo [name.statistics.it](http://name.statistics.it) esistono solo 27 persone che in Italia hanno il cognome Fiotti. Interessante notare che in italiano fiotto significa gush, stream è solitamente si usa con la parola sangue. Quando hai una ferita grave infatti esce un fiotto di sangue (bloodstream). Il paese in cui è nata Milena Fiotti invece è Biancade. Lo storico Ivano Sartor attribuisce il toponimo Biancade al termine veneto *sbiancade* con il quale si indicavano le aree disboscate. A partire dall'anno Mille, infatti, si notò un grande sviluppo agricolo in seguito all'abbattimento di selve e alla bonifica del territori. Questa etimologia però non ci interessa. In questa biografia inventata Scarpa gioca con i colori. Vi spiego perché. Se il cognome Fiotti fa pensare al colore rosso, invece Biancade fa pensare al colore bianco. Secondo l'autore questa è la prima piccola traccia che fa comprendere che Milena Fiotti non esiste. Una traccia molto più interessante è il rapporto fra Tiziano Scarpa e il paese di Biancade.

La famiglia Scarpa è originaria di Biancade e nel cimitero del paese trevigiano riposano i nonni materni e gli zii dello scrittore. Il rapporto di vivo interesse per Biancade già all'epoca aveva portato lo scrittore a consultare il libro dell'erudito locale Ivano Sartor *Biancade documentata*, cosa che ci viene testimoniata dall'autore stesso in *Soprattutto*, supplemento a *Il Gazzettino* del 3 Settembre 1999. Nel 2003 lo scrittore farà visita ai parenti defunti che riposano nel paesino trevigiano. Da questa esperienza nascerà la poesia *Incontro con dio e con i miei morti a Biancade*, scritta il 23 Febbraio 2003. Nella poesia si citano, affastellati l'uno sull'altro, e curiosamente usando per ognuna delle iniziali la lettera minuscola, i nomi dei parenti che lo scrittore veneto legge sulle lapidi dei suoi avi:

"[...]

vado al cimitero

a salutare la superficie delle tombe

---

<sup>248</sup> AA. VV., *Anticorpi*, cit., p. 181.

<sup>249</sup> (È la forma femminile di Milan, nome slavo basato sulla radice *mil*, "caro", "grazioso" e che era in origine un ipocoristico di altri nomi che lo contenevano)

la parte esterna delle tombe  
dei miei nonni  
dei miei zii  
[...]  
eugenio assunta renato ernesto luigi maria antonio  
alessandro  
mi siete venuti a trovare tutti insieme  
come mi trovate?  
alessandro maria ernesto  
nato nel milleottocentosettantanove  
non vi conosco  
presentatevi  
mi avete lambito  
mi avete sfiorato  
morti a lunga gittata  
siete morti prima che io nascessi"<sup>250</sup>

Il fatto che Milena sia nata a Biancade la fa diventare idealmente una parente stretta dell'Autore. Questa allusione, però, può essere compresa solo da qualcuno che conosce molto bene la biografia di Tiziano Scarpa. Molto più interessante l'informazione secondo cui Milena "attualmente vive a Madrid dove sta portando a termine una ricerca sulle origini popolaristiche di Don Giovanni anteriori a *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* di Tirso de Molina." Come tutti sanno la tradizione di Don Giovanni inizia proprio con *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Infatti questa opera del 1630 è la prima in cui figura Don Juan poi reso celebre dall'opera lirica *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart. Il personaggio è stato poi riutilizzato da vari autori nel teatro e nella letteratura: Molière, George Gordon Byron, Aleksandr Sergeevič

---

<sup>250</sup> T. Scarpa, *Batticuore fuorilegge*, cit., p.62-63

Puškin, José Zorrilla, José de Espronceda o ancora José Saramago.

### 12.1 Il nome Milena Fiotti è simile ai nomi di donna di *Occhi sulla graticola*

Questo dato biografico è l'unico che fa insospettire il lettore. Però Tiziano Scarpa non usa il nome Milena Fiotti solo come pseudonimo. Infatti Milena Fiotti è anche il nome della protagonista del racconto *La correzione*. Così il racconto scritto da Milena Fiotti ha come protagonista Milena Fiotti. Così nel 1997 i lettori hanno creduto che *La correzione* fosse un racconto autobiografico. Prima di parlare del racconto è interessante notare come il nome Milena Fiotti sia simile ad altri nomi di personaggi femminili che sono presenti nell'esordio dell'autore, *Occhi sulla graticola*.

"Da sette mesi si firma Maria Grazia Graticola, ma il suo vero nome è Carolina Groppo. Come Maria Grazia Graticola la pagano per disegnare genitali maschili e femminili sulle traduzioni in italiano dei manga, i fumetti giapponesi."<sup>251</sup>

Fin dalle prime righe del suo romanzo d'esordio si avverte in Scarpa una fascinazione per i *nom de plume*, che nel caso della protagonista di *Occhi sulla graticola* deriva da una necessità pratica: garantire l'anonimato ad una studentessa universitaria che per mantenersi accetta di disegnare genitali maschili per le traduzioni in italiano dei fumetti giapponesi; infatti, se negli originali le parti intime vengono sistematicamente censurate, Tullio Parmesan, il direttore della *KissManga*, per dare maggiore *appeal* commerciale alla sua rivista, nella versione italiana decide di farle ripristinare. Anche lui, come Carolina Groppo e insieme a tutta la testata di KissManga, cela la sua identità sotto uno pseudonimo femminile:

"Dietro lo pseudonimo di Manuela Manopola, direttore di KissManga, fa finta di niente uno scafatissimo laureato in Lingua e letteratura giapponese, tale Parmesan Tullio di Sboldrigo, provincia di Vicenza, classe millenovecentosessantanove (dunque 26 anni)."<sup>252</sup>

Questa scelta di celare tutti i collaboratori sotto nomi femminili non è una scelta casuale. È lo stesso Parmesan a svelare la sua strategia editoriale nei minimi particolari:

---

<sup>251</sup> T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino 1996, p. 7.

<sup>252</sup> *Occhi sulla graticola*, cit., p.49

"«chiaro che i manga a me conviene occidentalizzarli. È inutile fare i filologi con i fumetti. [...] ... c'è poco da fare, per noi occidentali il pene in erezione continua a essere il perno del porno, la vagina raffigura ancora l'abisso del significato, il pozzo di Santa Patrizia. Se vogliamo vendere in Italia tutte queste cose dobbiamo mostrarle, raffigurarle, sovraesporle. [...] ... chiaro che i nomi dei redattori sono tutti inventati, cosa credevi? Ma l'hai letta bene la colonnina dei credit redazionali? Non ci vuole granché a capirlo! Manuela Manopola: direttrice responsabile! Valentina Veleno: traduttrice! Stella Tacchi: art director! Gianna Gargianti: adattatrice di onomatopée e ideofoni! Amelia Miele: lettering! Maria Grazia Graticola: integratrice grafica inguinale! Hi hi! Ma dove s'è mai visto? È una scelta politica anche questa!...»

« ...spacciarci per donne nei credit redazionali della rivista non è un falso pudore. Tutte donne, sì, dalla direttrice alle collaboratrici, fino all'ultima delle fattorine. È una mossa che spiazza e rassicura. Shock e comfort in un colpo solo. Uno sganassone e una carezza. »"<sup>253</sup>

Probabilmente Tiziano Scarpa decide di firmare questo racconto con uno pseudonimo femminile anche per le ragioni che il personaggio di un suo romanzo, Tullio Parmesan, racconta. Così la scelta di firmare il racconto *La correzione* con il nome Milena Fiotti non è solo una necessità editoriale ma anche una strategia comunicativa. Infatti, come vedremo, il finale del racconto avrà un contenuto sessuale esplicito. Ed effettivamente la pubblicazione di quel racconto con un nome d'autore maschile avrebbe potuto offendere il pubblico femminile.

Occorre comunque sottolineare che c'era un prestigioso esempio di artista che decide di mascherarsi diventando una scrittrice donna: quello di Marcel Duchamp che si trasformò in Rose Sélavy, personaggio dell'artista francese e al contempo autore di alcune sue opere. Questo esperimento era stato attualizzato da John Frusciante che uscito dai Red Hot Chili Peppers si dedicò a registrare il suo primo disco solista, *Niandra Lades usually wears just a t-shirt* (1994), dove il chitarrista, pur firmando il disco con il proprio nome, nella copertina impersona il suo alter ego donna che è per l'appunto Niandra Lades. Questo è ovviamente un chiaro omaggio all'artista francese, come del resto lo stesso Frusciante ha candidamente ammesso. Nel 1994 il disco fu un clamoroso insuccesso ma occorre sottolineare come all'epoca la notizia che "John Frusciante era uscito dal gruppo" eb-

---

<sup>253</sup> *Ibidem*

be una larga eco negli ambienti musicali e non. Basti pensare al celebre libro di Brizzi "*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*"<sup>254</sup> dove il nome Jack rimpiazzava quello del musicista americano solo per evitare problemi di copyright. Curiosamente anche Nuno Bettencourt, il chitarrista degli Extreme, nel suo primo album solista *Schizophonic* (1996) si travestì da donna. È indubbio che Scarpa si richiami direttamente a Duchamp, ma considerando la vastità di interessi dello scrittore veneto ritengo non da escludersi che la notizia di Niandra Lades alias John Frusciante possa essere arrivata ai suoi orecchi. Certo è che nel 2003 Tiziano Scarpa nell'autofiction *Kamikaze d'occidente* cita Marcel Duchamp, mettendo in bocca al personaggio Tiziano Scarpa queste parole: "Io sono il Marcel Duchamp del sesso". Forse nell'arco di tutto il romanzo l'unico momento in cui il Tiziano Scarpa agens dice la fatidica frase "io sono", frase che, sono certo, se ci soffermassimo su di essa, condurrebbe a interessanti spunti di riflessione.

## 12.2 Di cosa parla *La correzione*

Dopo aver parlato dell'autore Milena Fiotti, adesso parlerò del personaggio Milena Fiotti. I curatori dell'antologia, Mauro Bersani ed Ernesto Franco, riassumono così il racconto *La correzione*:

"Milena Fiotti ci parla dell'iniziazione professionale di una giovane insegnante che, nelle mani di una vecchia professoressa pazza, diventa anche iniziazione sessuale. Il corpo insidiato e abusato [...] qui è burocratizzato, reso astratto da procedure e consuetudini, ma ritorna vivo e concreto nelle ossessioni provocate dalla stessa vita scolastica." <sup>255</sup>

La storia è scritta sotto forma di lettera indirizzata al Provveditore agli studi di Treviso Guglielmo Guerrazzi. Nella lettera Milena Fiotti racconta la sua assunzione come supplente di Lingua e Letteratura Spagnola presso l'Istituto privato Sorelle Magagnis ed il tormentato rapporto che ha avuto con un'anziana insegnante che si chiama Irma Zazzi. Il nome Guglielmo Guerrazzi appare solo all'inizio del racconto ma è molto interessante. Il nome Guglielmo deriva dal nome germanico *Willihelm*, in cui si compongono le radici germaniche *wilja*, volontà, e *helma*, elmo. Il cognome Guerrazzi, invece deriva dal germanico *werra*, che significa "mischia". Secondo me questo nome anticipa l'argomento del racconto, ovvero la

---

<sup>254</sup> E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo. Una maestosa storia d'amore e di rock parrocchiale*, Transeuropa, Ancona 1994.

<sup>255</sup> AA. VV., *Anticorpi*, Einaudi, Torino 1997, p. IX. Presentazione ai racconti curata da Mauro Bersani e Ernesto Franco.

"guerra" ideologica che avverrà fra Milena Fiotti e Irma Zazzi. Infatti l'Istituto privato Magagnis è una scuola cattolica e la maggior parte dei docenti sono suore. La scuola è diretta da Madre Adele che quando conosce Milena Fiotti vuole da lei un comportamento esemplare. Infatti l'anziana Madre è turbata non solo dalla giovane età della supplente ma anche per il fatto che lo spagnolo è una lingua molto sensuale. Adele, nome che come Guglielmo è di origine germanica e deriva dalla radice Adal, nobile. La scuola sembra essere una dimensione parallela in cui non è accaduta la rivoluzione sessuale degli anni Sessanta. Si respira un clima di chiusura e repressione quasi medievale. Milena Fiotti è turbata dall'ambiente lavorativo e non sa come confrontarsi con esso. Il primo giorno di Scuola Milena Fiotti entra nella classe 5a B e conosce Irma Zazzi. L'anziana Professoressa sta facendo una lezione sul testo che le alunne porteranno alla Maturità, ovvero *Vite e detti memorabili delle madri del deserto*. Per chi non lo sapesse, *Vite e detti memorabili delle madri del deserto*, altresì noto come *Meterikon*, può considerarsi la prima opera della spiritualità cristiana costruita unicamente al femminile. Nel *Meterikon* confluiscano e si raccolgono non solo gli insegnamenti delle grandi solitarie del deserto egiziano ma anche i detti di altre notissime madri come Pelagia, Matrona, Melania, che avevano abitato le solitudini, non necessariamente geografiche, dell'area palestinese e microasiatica. Così, dal punto di vista di un libro unico, si profila uno scorcio inedito della variegata esperienza del monachesimo femminile antico e della stessa storia sociale dei primi secoli cristiani. In La correzione, mentre sta uscendo dalla classe, Milena Fiotti sente pronunciare il nome di santa Maria Egiziaca, la patrona delle prostitute pentite.

Nel racconto le due donne sembrano essere irrimediabilmente incompatibili e lontane. Infatti c'è una profonda incomunicabilità fra la giovane docente di Spagnolo e l'anziana Signorina che impartisce alle sue studentesse, come testo da portare alla Maturità, *Vite e detti memorabili delle madri del deserto*. Però, inaspettatamente, Irma Zazzi decide di invitare a casa la giovane collega con lo scopo di correggere assieme il compito di una studentessa. La studentessa si chiama Debora Bondi e sarà presente di persona alla correzione. Si tratta di un tema di Italiano il cui titolo é: Dite come avete trascorso l'ultima notte di Carnevale. Milena Fiotti rimane scioccata dal singolare titolo. Come si fa a preparare un tema della maturità allenandosi con consegne così facili. Irma Zazzi comincia a correggere il compito e litiga con Debora Bondi:

"Bene, qui dici che ti trovavi in settimana bianca sulle Dolomiti - La Si-

gnorina indicava i passi incriminati del tema con una monumentale matita rossa e blu. - La sera di martedì grasso hai preso parte a una fiaccolata sugli sci e poi sei andata a una festa in maschera vestita da neonata, con il ciuccio e i pannoloni. Hai bevuto cinque bicchieri di grappa, e verso mezzanotte ti sei lasciata portare su in camera da un ragazzo che avevi conosciuto lì per lì. Vi siete chiusi dentro a chiacchierare e avete avuto un interessante scambio di opinioni per due ore. [...] - Ma è andata proprio così... È tutto vero ! - ha protestato la Bondi rannicchiandosi ancora più a fondo dietro gli occhiali. Noi abbiamo fatto niente di male! - Appunto!"

Irma Zazzi è arrabbiata perché Debora Bondi ha passato castamente la notte con il ragazzo. Allora decide di mettere la matita sotto la gonna della ragazza. Questa è la correzione a cui allude il titolo. Compresa le intenzioni dell'anziana Professoressa la giovane studentessa fugge. Al contrario Milena Fiotti decide di sottostare alla volontà di Irma Zazzi:

"Si è trattato di un intervento chirurgico di un attimo. Ho sentito il matitone rosso e blu rovistare dentro di me e lacerarmi l'imene. Alla fine, il dolore è risultato acuto quanto il sollievo.[...] Mi auguro che il Suo spirito di comprensione prevalga sulla Sua carica, Signor Provveditore. In ogni caso, attui nei miei confronti i provvedimenti che ritiene più opportuni. Per quanto mi riguarda, ho già deciso da sola: non insegnerò mai più."<sup>256</sup>

Questo racconto forse può scandalizzare. Ma occorre considerare che è stato composto nel 1995-96 quando il fenomeno PULP era in auge. In quegli anni molti giovani scrittori volutamente scrivevano racconti e romanzi dai contenuti scabrosi. E Tiziano Scarpa non è il Marchese De Sade! Lo scrittore veneto nella prima fase della sua carriera si interroga intorno al rapporto fra le pulsioni corporali e le attività intellettuali e contemplative dell'essere umano e constata fra questi due poli opposti un conflitto insanabile. Infatti per tutti i personaggi non sembra esserci altra strada che la repressione o il trauma e la seguente follia.

L'analisi del nome Irma Zazzi ci consente di comprendere in modo più preciso qual è il messaggio di questo particolare racconto. di un nome e cognome che convivono in modo ossimorico. Infatti il nome Irma deriva da un diminutivo germanico in origine contenuto in altri nomi che cominciavano con la radice *er-men*, cioè "intero", "universale". Dalla stessa radice derivano i nomi Ermengilda,

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p.79



Ermengarda ed Emma. Molto interessante anche il cognome Zazzi che ben rappresenta il gusto dell'autore per nomi di grande impatto fonetico. ). Interpellato recentemente sul nome Irma Zazzi Tiziano Scarpa afferma:

"Ho scelto-inventato Zazzi perché mi permetteva di creare parole con tantissime zeta come zazzizzazione, zazzizzare, ecc., e quindi è, foneticamente, un nome-rincorsa, una parola-trampolino verso la suffissazione, il nome individuale che sfocia nell'universale, la specie che si spalanca sul genere, ecc."<sup>257</sup>

Così Irma Zazzi è un nome individuale che sfocia nell'universale. La matita si ricongiunge al corpo così come la letteratura, una volta arbitrariamente divisa dal corpo dell'autore, ottiene nuovamente interezza. È questa *la correzione* di cui si parla nel racconto. Italo Calvino in *Una pietra sopra* sostiene che "L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive."<sup>258</sup> Nel nostro caso la proiezione autoriale Milena Fiotti, però, viene "corretta" da Irma Zazzi, fiera rappresentante dell'interezza, dell'universalità contro la parcellizzazione. In conclusione, perciò, si può dire che questo racconto è uno strumento di ripristino, un modo di rivendicare un rapporto fra autore e scrittura che nel postmoderno era ritenuto impossibile.

### 12.3 Abiura dei *noms de plumes*

L'esperimento di Milena Fiotti è un unicum nella carriera dello scrittore Tiziano Scarpa. E molto probabilmente lo rimarrà, anche perché nell'introduzione a *Batticuore Fuorilegge* (2006) Scarpa fa una riflessione sui *nickname* usati in rete che può anche estendersi all'uso degli pseudonimi classici:

"Se da un lato ci sono sempre più libri firmati da potenti e celebrità (come firmati sono gli abiti degli stilisti e gli oggetti di design), dall'altro ci sono sempre più discorsi abbandonati a sé stessi da autori anonimi che pullulano in rete, che tengono diari e notiziari in siti personali o collettivi anche molto interessanti e vivaci. Li definisco discorsi abbandonati, perché i loro autori, nella grande maggioranza dei casi, si firmano con nomignoli, vale a dire che di fatto non si firmano, evitando così di prendersi la responsabilità di ciò che dicono. La rete ha consentito una diffusione salutare, veramente democratica, della scrittura individuale. Ma

---

<sup>257</sup> E-mail di Tiziano Scarpa del Febbraio 2014 in risposta alla mia richiesta intorno al nome Irma Zazzi.

<sup>258</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p.317

l'abitudine a mascherarsi dietro nomignoli indebolisce il peso politico di gran parte della rete all'esterno di essa, nella società dove la scrittura circola con procedure del tutto differenti. Nella realtà non si dà credito alle parole di chi non è disposto a difendere ciò che dice con il proprio nome e cognome. Immaginate un appello contro la pena di morte firmato da nomignoli. Oppure: accettereste un assegno siglato con un soprannome?"<sup>259</sup>

Questo brano sintetizza una posizione critica che Scarpa aveva già affermato in un articolo datato 16 Giugno 2003 e pubblicato su Nazione Indiana.com con il titolo *Bloggers siete peggio di Lialà*. L'articolo causò sulla rivista on-line un acceso dibattito. Nel 2003 i blog erano apparsi da pochi anni e avevano cambiato fortemente la realtà di chi voleva intraprendere la carriera di scrittore. Se prima c'era tutto un percorso editoriale che consentiva di diventare scrittori adesso qualsiasi persona poteva autopubblicarsi e, in alcuni casi, acquistare visibilità e magari anche un contratto editoriale con pochi clic:

"Oggi **chiunque può andare al fondo del proprio io in pubblico**, senza dover passare attraverso alcun **filtro sociale** – filtro che, per comodità, chiameremo con il termine di **editore**, sia esso editore di giornali, di libri, ecc. o anche, perché no, un webmaster dotato di sapere esoterico html, un professionista che fino a pochi mesi fa, prima che i portali ti offrissero la possibilità di aprire un blog gratis, bisognava retribuire perché ti costruisse e ti tenesse aggiornato il tuo sito personale – dicevo, tutta una serie di filtri sociali che fino a pochi anni fa (pochi mesi fa!) consentivano di pubblicare **soltanto** agli **autori autorizzati** dal sistema stesso dell'editoria (editoria di giornali, libri ecc.)."<sup>260</sup>

Questa rivoluzione non solo andava a mettere in discussione il ruolo sociale dello scrittore ma anche la stessa parola che, risucchiata nel vortice della rete, si distaccava sovente dal proprio autore, il quale non solo poteva autopubblicarsi ma anche decidere di scegliere l'anonimato o nascondersi dietro a un nomignolo. *Bloggers siete peggio di Liala* è un titolo che merita la nostra attenzione. Liala fu una scrittrice di grandissimo successo che deve la sua fama a romanzi rosa sovente di ambientazione militare. Infatti il nome d'arte Liala<sup>261</sup> gli fu dato da Gabriele D'Annunzio: "Ti chiamerò Liala perché ci sia sempre un'ala nel tuo nome". Quin-

---

<sup>259</sup> T. Scarpa, *Batticuore fuorilegge*, Fanucci editore, Roma 2006, p.12

<sup>260</sup> T. Scarpa, *Bloggers siete peggio di Liala*, pubblicato sul blog *Nazione Indiana* il 16 Giugno 2003 e consultabile on-line all'indirizzo web: <http://www.nazioneindiana.com/2003/06/16/bloggers-siete-peggio-di-liala/>

<sup>261</sup> Il vero nome di Liala (1897-1995) era Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi.

di il titolo dell'intervento suona un po' come: "Bloggers siete peggio degli scrittori d'appendice". Però c'è di più. Nel saggio *Che cos'è questo fracasso?* (2000) Scarpa dedica qualche riflessione alla figura di Liala che vale la pena di riportare in questa sede:

"Liala è quella scrittrice che ha attraversato il nostro secolo raccontando compulsivamente l'attrazione sessuale fra maschi e femmine, costringendo le proprie storie a fermarsi davanti alla porta della camera da letto. Nel frattempo il Novecento saltellava nevrotico sul materasso di centinaia di coppie di personaggi. Chiacchiere da guanciaie, *pillow conversation*, kamasutra caratteriali, imperi dei sensi a due piazze, sigarette narrative postcoitali. Già D'Annunzio, il battezzatore di Liala, in pieno Ottocento aveva impostato un intero romanzo sul lapsus rivelatore di Andrea Sperelli che si lascia scappare il nome di una ex mentre sta facendo l'amore con un'altra. Sulla copertina dei romanzi di Liala c'è questo cartellino appeso alla maniglia che intima alla trama: non disturbare. Naturalmente tacere il sesso è il miglior modo per erigergli un monumento. [...] Il sesso è l'indicibile, l'ineffabile, l'inaudito. È, allo stesso tempo, il volgare e il sublime. È quel doppio fondo a cui il linguaggio non smette di riferirsi senza poterlo designare. Dio non va nominato invano: o meglio, è inutile sperare di riuscire a dargli un nome. Vecchio mito reazionario, quello che ci sia un aldilà delle parole, un altrove blindato, un nocciolo d'uranio del senso che scioglierebbe tutti i nostri vocabolari, e che apparenta Liala al filone giallistico dei cosiddetti "delitti della camera chiusa", dove un cadavere giace solitario in una stanza sbarrata dall'interno."<sup>262</sup>

Questa riflessione critica sembra avere un doppio bersaglio. Da una l'importanza di non consegnare all'ineffabile parti di realtà, tacendole; dall'altra, di conseguenza, decidere arbitrariamente di adoperare un linguaggio, per così dire, debole, depotenziato e a basso contenuto di aderenza alla datità delle cose. È degno di nota, però, che si parli di nome per due volte, in un contesto che apparentemente sembrerebbe dedicarsi a tutt'altro. Questa menzione non stupisce, poiché il nome è un termine a referente unico, mentre "il sesso è quel doppio fondo a cui il linguaggio non smette di riferirsi senza poterlo designare". Nel blog *Nazione Indiana* anche Carla Benedetti prese parte alla polemica con l'intervento *Perché i bloggers usano nomignoli di copertura*. Anche in questo caso il bersaglio dell'intervento non si limita al solo nome ma anche alle implicazioni profonde che l'uso

---

<sup>262</sup> T.Scarpa, *Che cos'è questo fracasso?*, Einaudi, Torino 2000, p.45

di un nomignolo ha sulla parola scritta:

"Mi ha colpito leggere qui su Nazione Indiana la botta e risposta tra **Tiziano Scarpa e Marsilioblack**. Uno scrive: "Caro Tiziano Scarpa". L'altro risponde: "Caro Marsilioblack". Che strana cosa!

Da una parte un individuo con un'anagrafe, un'età, un volto, una testa rasata, autore di quei tali libri (che, se voglio, posso anche andarmi a leggere, per verificare la coerenza di ciò che dice). Dall'altra un'entità in costume, come **un super-eroe mascherato**. Oppure: da una parte un umano in carne e ossa, dall'altra un cartone animato – come nel film *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*

Eppure stanno l'uno di fronte all'altro, a discutere delle stesse cose, come se le loro parole potessero incidere nel mondo allo stesso modo. Come se il mondo potesse reagire a ciò che dicono allo stesso modo.

Invece tra queste due enunciazioni c'è un dislivello, un **diverso grado di realtà**, un abisso."<sup>263</sup>

Questa polemica certifica bene quello che era accaduto nel lustro 1998-2003. L'avvento di internet aveva aperto nuove possibilità per la pubblicazione di opere letterarie. Non stupisce, quindi, che il racconto di Milena Fiotti, alias Tiziano Scarpa, sia datato 1997. Nel giro di pochi anni l'uso del nome d'autore e le sue implicazioni erano cambiate radicalmente. Scarpa non avrebbe mai scritto nel 2003 un racconto sotto falso nome. Addirittura nel 2014 lo scrittore veneto ha scritto un saggio dedicato interamente al suo vero nome. In questo saggio l'autore sottolinea l'importanza di firmare le proprie opere con il proprio nome.

Scarpa non è il solo ad avere un rapporto viscerale con il proprio nome. C'è un altro grande scrittore italiano che addirittura è arrivato a nominarsi nella propria opera. E non come personaggio. Proprio come autore che entra d'improvviso per parlare di sé. Il suo nome è Antonio Moresco. Ma di questo si parlerà nella terza ed ultima parte della presente tesi.

---

<sup>263</sup> C. Benedetti, *Perché i bloggers usano nomignoli di copertura*, pubblicato sul blog *Nazione Indiana* il 17 Giugno 2003 e consultabile on-line all'indirizzo web: <http://www.nazioneindiana.com/2003/06/17/perche-i-bloggers-usano-nomignoli-di-copertura/>



## 1. Il nome nell'opera di Antonio Moresco

Antonio Moresco ha sempre mostrato un radicale rifiuto per i modi di nominazione convenzionali<sup>1</sup> come si evince da un brano tratto dall'inedito *Romanzo di fuga*:

"Poco dopo, passando di fronte alla cassetta delle lettere, lui gettò uno sguardo nella fessura, dove gli era parso di aver notato qualcosa. Si accostò per vedere meglio: era solo un riflesso sul vetro dello sportellino, provocato da una grande busta che spuntava dalla cassetta appena sopra la sua. Sul pavimento, ammucchiati l'uno sull'altro, c'erano i nuovi elenchi telefonici. Ne prese uno, anche se non aveva telefono, e cominciò a salire verso casa, ma quando fu di fronte alla sua porta lo assalì il dubbio di non avere guardato bene nella cassetta delle lettere. Tornò indietro e guardò di nuovo, aprì il piccolo sportello e ci infilò dentro la mano: era proprio vuota. Richiuse lo sportello e rimase a guardare per un po' le altre cassette accanto alla sua. Alcune erano così zeppe che le loro bocche rigurgitavano. Lesse i nomi scritti sopra, per accertarsi che non fossero stati scambiati in qualche modo, oppure che la sua cassetta, pur rimanendo al posto solito, non fosse finita altrove. In casa spalancò l'elenco telefonico e lo sfogliò a lungo, leggendo qua e là intere colonne di nomi disposti in ordine alfabetico. «Ma questi non sono nomi!» si rese conto d'un tratto."<sup>2</sup>

Questa idiosincrasia è stata ribadita durante la prima intervista dedicata interamente all'onomastica presente nella sua opera che Moresco stesso mi ha gentilmente concesso nel 2010<sup>3</sup>: "A volte, quando mi capitava, tanti anni fa, di sentire alla radio o alla televisione degli scrittori intervistati che parlavano del loro ultimo libro dicendo: "Perché Giovanni, o Ludovico, o Fuffi, è uno che, ecc...", e poi raccontavano come se niente fosse quello che faceva o pensava questo personaggio io provavo un senso di vergogna e di orrore. Perché quel nome era inconsistente e quello che dicevano su di lui era altrettanto inconsistente. Così spegnevo il televisore o la radio e provavo un senso di vergogna nei confronti di quella fin-

---

<sup>1</sup> Si veda G. Giuntoli, *Tre esperienze di uso e nome fra testo e autore*, «il Nome nel testo» XII (2010), pp. 223-235, in cui si analizzano i nomi propri che ricorrono in un romanzo breve di Moresco, *La cipolla*, poi incluso nella raccolta *Il combattimento* (Milano, Mondadori 2012). In esso sono presenti alcuni tratti dell'onomastica moreschiana che verranno sviluppati nelle opere successive.

<sup>2</sup> Per gentile concessione di Antonio Moresco questo frammento dell'inedito *Romanzo di fuga* (datato dall'autore al 1980) viene citato, qui, per la prima volta.

<sup>3</sup> La prima intervista è datata 30 Dicembre 2010 ed è stata pubblicata su *Il primo amore* con il titolo *I miei nomi* mentre la seconda, datata 13 Luglio 2015, è ancora inedita.

zione fra lo scrittore e l'intervistatore che dava spessore nel nome di un uomo, di una donna, di una persona, a ciò che non ne aveva...."<sup>4</sup>

Perché, secondo l'autore, i nomi dell'elenco telefonico non possono dirsi tali? Perché un nome come Giovanni o Ludovico sono da ritenersi inconsistenti? Per rispondere a queste domande occorre fare un'analisi dei modi di nominazione in Moresco che, fin dalla fine degli anni Settanta, ha adottato scelte onomastiche che potremmo definire come una radicalizzazione del *nomen omen*, in forte contrapposizione alla *nominatio* posmoderna. Prima di analizzare i nomi di Moresco scrittore, quindi, dobbiamo richiamare brevemente alla memoria l'uso del nome nell'epoca postmoderna con un esempio tratto da *Il nome della rosa* di Umberto Eco.

Nel 1981 esce *Il nome della rosa* di Umberto Eco, uno dei libri più importanti del secondo Novecento italiano. Un *pastiche* inedito fra letteratura alta e letteratura di consumo in salsa medievale che cattura da subito le simpatie dei lettori, tanto da diventare, in poco tempo un *best-seller* e anche un film girato nel 1985 dal regista francese Jean Jacques Annaud. Il protagonista del libro si chiama Guglielmo da Baskerville. Un nome in cui si incontrano tanto il grande Arthur Conan Doyle quanto il filosofo medievale Guglielmo di Ockham.

Questo personaggio è il segno dei tempi in cui è stato concepito. Gli scrittori tardo postmoderni, infatti, erano soliti utilizzare nomi che, come una cipolla, avevano vari strati di lettura. Solo sfogliando tutte le pellicole si poteva avere l'esatto movimento caratterizzante che aveva spinto l'autore a chiamarlo in quel modo.

Questo *modus operandi* si incontra in scrittori del periodo postmoderno. Italo Calvino e Raymond Queneau sono ascrivibili in linea di massima a quella che si potrebbe chiamare un'onomastica "stratificata" poiché, in certi autori definiti postmoderni, si fa di sovente un uso di un nome estremamente ricco di richiami intertestuali. Non si hanno poche informazioni che delimitano il personaggio bensì un vero e proprio schedario di allusioni, più o meno dotte, che dialetticamente si fondono per dare al personaggio più chiavi di lettura; quasi una mappatura genetica di cui solo pochi eletti possono arrivare a conoscere e decifrare

---

<sup>4</sup>A. Moresco e G. Giuntoli, *I miei nomi*. L'intervista è disponibile nel sito *Il primo amore* all'indirizzo [http://www.ilprimoamore.com/blog/?attachment\\_id=506](http://www.ilprimoamore.com/blog/?attachment_id=506).

tutti i codici.

Questo non accade assolutamente in Moresco, il quale si è sempre allontanato dal postmoderno, come racconta in una recente intervista:

“[...] non mi pare che nelle opere che sono state raggruppate sotto l’etichetta del postmodernismo ci sia vera stratificazione (quella verticale, voglio dire) né vera complessità. C’è complicazione, sicuramente complicazione concettuale, narrativa o di altro tipo, più che complessità. Mi è sembrato da subito che le cose stessero così, da quando mi è capitato di leggere, negli anni successivi alcuni libri che stavano dentro questa dimensione culturale dell’epoca.”<sup>5</sup>

Nella parte iniziale della presente tesi si è già visto come in certi scrittori definiti come postmoderni la nominazione sia un fatto squisitamente convenzionale mentre invece nel caso dello scrittore mantovano si possa parlare di rapporto sostanziale fra personaggio ed il nome che porta<sup>6</sup>. Ma andando più nel merito, l’onomastica moreschiana ha avuto almeno quattro distinte fasi evolutive.

1979-1983: *Clandestinità, Romanzo di fuga, La cipolla*

1984-1999: *Gli esordi*

2001-2009: *I canti del caos, Il re*

2009-2015: *Gli increati*

È necessario, quindi, indagare separatamente queste quattro fasi per comprendere fino in fondo l’innovativa onomastica attuata dall’autore mantovano. Però è fin da ora importante sottolineare come non si tratti di quattro fasi distinte, bensì di un movimento evolutivo unico che per comodità di studio è stato così diviso. E, in parallelo alla nominazione, si evolve anche il percorso di maturazione compositiva dello scrittore mantovano.

### **1.1 1979: *La camera blu, Clandestinità***

Se prendiamo sotto esame i nomi di *Clandestinità*, il primo libro dello scrittore, composto nel 1979 ma pubblicato solo nel 1993, ci troviamo di fronte ad un quadro che ritroveremo puntualmente nelle prime opere di Moresco: i nomi

---

<sup>5</sup> Intervista epistolare inedita curata dall’autore di questa tesi.

<sup>6</sup> Mi riferisco al confronto fra l’onomastica presente nello scrittore Matteo Galiano ed Antonio Moresco.



propri di uso comune si contano sulle dita delle mani; piuttosto sovente, invece, ci sono nomi comuni che diventano nomi propri, come nel caso del personaggio de *La camera blu* che l'autore chiama "La Signorina".

*La camera blu*, il primo dei tre racconti inclusi in *Clandestinità*, inizia con una lunga descrizione che traccia le coordinate spaziali in cui si muoverà il racconto; fra questi luoghi spicca la camera blu, la stanza che dà il titolo all'intero racconto. In questa camera abita la Signorina, una donna anziana inferma e cieca. La Signorina è l'unico nome *quasi* proprio incluso in *La camera blu*, poiché l'altro protagonista del racconto è nominato genericamente come "il bambino". Il nome la Signorina ci consente già di fare alcune riflessioni sulle abitudini onomastiche di Antonio Moresco. Quest'anziana signora, infatti, come racconterà Moresco stesso quasi trent'anni più tardi in *I randagi*<sup>7</sup> è una persona realmente esistita. Infatti in questo libro, partendo dalla figura mitica di uno zio dell'autore, sono raccontati molti episodi biografici privati dello scrittore nativo di Mantova. In alcune delle pagine più intense si rievoca l'infanzia del futuro scrittore, quando abitava insieme alla madre in una grande villa di proprietà di una famiglia di nobili, i Cazzaniga Donismondi. Mentre la madre lavorava come cameriera il piccolo Antonio era solito scorazzare per le camere dell'immensa villa dove poi Bernardo Bertolucci girerà *Novecento*.

"Certe sere i nobili uscivano a passeggiare lungo il viale dei noccioli. Tutti con le pezze al culo, tutti con la loro boria di nobili decaduti in attesa dell'arrivo del re che li avrebbe risollevati dalla polvere, stretti attorno al "nonno" Luigi, l'unico dei fratelli che non si era sposato e non si era mangiato la sua parte di patrimonio. Fin quasi a dieci anni credevo che fosse lui il mio vero nonno, e così infatti lo chiamavo e lui si faceva chiamare, finché uno degli altri nobili mi ha detto crudelmente come stavano in realtà le cose e chi ero. E poi c'era la sua dolce, mite, infantile, cieca, sorda, infelice, deforme sorella, "La Signorina", la più sensibile, la più demente e la più intelligente, la più nobile, la più buona [...] Attorno al suo letto passavo delle ore, da ragazzo, vicino a quel povero corpo nato dalla marchesa sua madre malata di tifo, alla quale avevano fatto tenere la borsa del ghiaccio sul ventre durante tutta la gravidanza.

Io amavo quella povera donna labile e malriuscita, dal corpo non ben svi-

---

<sup>7</sup> A. Moresco, *I randagi*, Mondadori, Milano 2015. Pubblicando originariamente con il titolo di *Zio Demostene* (Effigie editore, Milano 2005)

luppato.

Mia sorella ha dato il suo nome alla prima delle sue tre figlie: Lavinia”<sup>8</sup>

Perché Moresco in *Clandestinità* chiama questa sfortunata nobildonna “La Signorina” e non con il suo nome di battesimo? Sarebbe riduttivo sostenere che lo faccia perché probabilmente tutti nella casa chiamavano così la donna; questa scelta è motivata anche dalle preferenze onomastiche dell’autore: infatti il nome Lavinia, in un tempo in cui il nome era protagonista di arditi e complessi rimandi intertestuali, avrebbe fatto perdere a “La Signorina” la sua unicità. Così quello che nasce come un soprannome, diventato nome proprio grazie all’uso della maiuscola, consente all’autore di avere nuovamente un nome “a referente unico” e senza rimandi intertestuali, un nome nato con il suo personaggio e forgiato dall’abile mano dello scrittore partendo da un ricordo autobiografico; il nome era già pronto nella vita dello scrittore: all’autore il compito di eternarlo dentro la sua opera.

Nel racconto *Clandestinità*, invece, si ha un’onomastica ridotta al minimo. Lui, il protagonista, fuggito dal suo appartamento situato in un cupo palazzo in cui albergano persone inospitali e alienate, deciso a partire, viene bloccato in stazione da un presunto amico il quale lo invita a passare del tempo come ospite nel suo appartamento. Lui accetta, non senza esitare e, proprio in quell’appartamento, avverrà il primo grande corpo a corpo della letteratura di Moresco.

La persona che lui incontra alla stazione è molto più di un conoscente dal fare amichevole, dal momento che riveste un ruolo fondamentale nel romanzo. L’amico impersona infatti il doppio ambiguo e castrante che limita il raggio d’azione del protagonista. Quest’ultimo per sentirsi pienamente fuori dal suo impercettibile ma netto dominio e dunque sottrarsi ad una condizione di velata sottomissione, decide di ucciderlo. Così, finalmente, sarà in grado di partire, proprio dalla stazione in cui l’amico l’aveva fermato offrendogli una falsa ospitalità. L’omicidio spezza, così, ogni legame con la tetra dimensione metropolitana, foriera di prostrazione e solitudine, le quali avevano visto lui pericolosamente approssimarsi all’implosione. In questo racconto vi è un brano cruciale per la nostra trattazione:

“Apparecchiò la tavola, aprì il cartoccio della spesa, depose nel piatto una fetta di gorgonzola, accese il televisore e cominciò a mangiare. Sulla fetta di for-

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.74-75

maggio la muffa e le macchioline verdi disegnavano una composizione nella cui filigrana non riusciva quel giorno a leggere nulla. Ma nella disposizione dei punti, dei filamenti e delle crepe, dall'improvviso raggrupparsi di macchie scure in un unico punto, quasi a formare una rissa, scaturiva l'immagine di un combattimento. Erano tutti addosso a qualcuno. [...] Lui fissava ancora il pezzo di formaggio nel piatto. "Ma certo! si tratta proprio di questo!" pensò all'improvviso. Quel punto così scuro, con una piccola crepa, non era altri che il re, e quell'altro vicino, con quel tratto di lancia, quello era Ciro... La mischia era evidente, e più in là anche gli otto fedelissimi caduti sul corpo di Ciro. E quei segni chiari, quasi bianchi, tutt'intorno filanti, non potevano che essere le criniere dei cavalli, i ciuffi di peli in corsa in cima alle lance e alla sommità degli elmi."<sup>9</sup>

Potrà forse sembrare un paradosso ma il primo personaggio di tutta l'opera moreschiana ad avere un nome proprio è una muffa. Infatti, in questa prima fase onomastica gli unici personaggi ad avere un nome proprio sono animali o, come in questo caso, un fungo pluricellulare. Vi è una dimensione epica nel tumulto organico dove caos e forma lottano incessantemente in un eterno corpo a corpo. Ciò accade in ogni piano della realtà, sia un campo di battaglia o un gorgonzola. Questa agnizione di lui è anche la lucida disamina di una drammatica situazione che sarà determinante per tutta l'opera moreschiana. Inaspettatamente persino nella parte finale di *Gli increati*, l'opera con cui si conclude la trilogia moreschina nominata *L'increato*, si fa riferimento a questa scena cruciale:

"Perché piangevo vedendo duplicata come in uno specchio nelle striature e nelle mufte di una fetta di formaggio la battaglia tra Ciro e Artaserse, la traiettoria del giavellotto che colpiva il re, i segni filanti delle criniere dei cavalli in corsa e dei vessilli dispiegati e dei ciuffi di peli in cima alle lance e alla sommità degli elmi? Perché, se c'è solo la distruzione nella creazione e la creazione nella distruzione? O piangevo perché c'è anche qualcosa d'altro? (...) E io dove sono ? Chi sono?"<sup>10</sup>

Se lui è un pronome personale, Ciro è un nome proprio. Solo alla fine di *Clandestinità*, quando lo speaker enuncia verso di lui dagli altoparlanti della stazione le dinamiche della creazione, l'unione dello spermatozoo con l'uovo, si creano i presupposti per un'affermazione corporale che avrà il suo momento di scop-

---

<sup>9</sup> A. Moresco, *Il combattimento*, Mondadori 2012, p.117

<sup>10</sup> *Gli increati*, cit., p.972

pio in *La cipolla*. Questo romanzo breve sarà l'anticamera delle opere mature moreschiane in cui, gradualmente, cominceranno ad apparire nomi propri che designano persone. Però prima di questo romanzo risolutivo c'è *Romanzo di fuga*, un'opera abortita in cui Moresco cade in una profonda crisi. Si ha notizia del romanzo grazie ad alcuni brani di *Lettere a nessuno* e stralci di interviste.

“Tra Clandestinità e La cipolla c'è un romanzo inedito intitolato Romanzo di fuga. Dopo Clandestinità non volevo cedere a certi giochetti, ma nello stesso tempo sentivo quel bisogno di aprire, di sfondare che ti dicevo prima. Così mi si è offerta questa possibilità di fuga... Probabilmente la mia percezione della realtà era così dura, così terribile, così animata da un tale sentimento di non conoscibilità del reale e di rigetto e di trauma... per cui ne veniva fuori una realtà attraverso la quale si può solo fuggire. Non un altrove. Ma fuggendo attraverso questa realtà in qualche modo si sviluppa un'azione, imprevedibile, scardinata, in cui giocano dei piani che non stanno assieme eccetera. Ci ho lavorato quasi due anni. Ma il risultato non mi soddisfa. Quando ho finito di scrivere questo romanzo ero molto scontento.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> C.Benedetti e A. Moresco, *La visione*, King Kamehameha Press, Cantù 1999, pp. 66-67

## 2. 1980-1982: *Romanzo di fuga* e *La buca*

Il romanzo viene nuovamente citato *en passant* otto anni dopo, nel 2006, nell'intervista con Massimiliano Parente, edita da Coniglio Editore. Moresco non ne viene nominato nemmeno il titolo, come se, da progetto abbandonato/abortito di cui vale la pena di parlare, dopo otto anni, si fosse passati ad una tacita *damnatio memoriae*.

“Mi sono messo a scrivere *Clandestinità*. È stata per me come una rinascita, una nascita. E la nascita, si sa, è una cosa cruenta. *Dopo c'è stato un romanzo che non ho mai cercato di pubblicare*<sup>12</sup>, poi *La cipolla*.<sup>13</sup>

Moresco, da me interpellato nell'Aprile 2008, ha esordito, parlando del romanzo, con un perentorio “*Lo odio! Spero un giorno di avere la forza di distruggerlo*”. Un odio incomprensibile, finché non si abbia modo di leggere questa opera-fantasma. Una delle più significative, fra le tante indicazioni dello scrittore, da cui bisogna partire per valutare l'importanza di *Romanzo di fuga*, è un brano dell'intervista di Massimiliano Parente in cui Moresco parla dei suoi primi scritti in prosa, risalenti a quando era un adolescente di appena dodici, tredici anni:

“La prima cosa in prosa che ho scritto e di cui ho ricordo è una storiella che avevo buttato giù su un quadernetto di scuola. Avrò avuto dodici o tredici anni. Era la storia di tre fratelli indiani della mia stessa età che scappavano da un paese dell'interno dell'India e, in questa fuga verso il mare e verso l'imbarco, attraversavano altri paesi, zone deserte, città, notti stellate, luci umane, fiumi di donne in sari, il luccicare dei loro capelli lucidi di grasso sui lungomare gremiti di fronte all'oceano, di notte, in quelle città mai viste, irreali. Ecco forse in quei momenti, mentre mi veniva fuori per la prima volta questa cosa, in una condizione di separatezza e quasi di prigionia, e attraverso questo viaggio incontravo figure che nascevano da me in quel momento ma che erano già da qualche parte, mi sembrava che esistesse anche un altro mondo nel mondo, e che questo mondo fosse finalmente il mio mondo. Dopo un anno o due ricordo di avere scritto un altro racconto su un quaderno di scuola. Parlava di due uomini imprigionati in un minuscolo spazio chiuso - qualcosa come una piccola camera o uno sgabuzzino sigillato – che lottavano disperatamente tra loro. Uno è grande grosso, forzuto, l'altro esile, debole mingherlino. Quello grosso pensa che l'altro gli tolga l'aria e comincia a

---

<sup>12</sup> Il corsivo è mio.

<sup>13</sup> A. Moresco e M. Parente, *Antonio Moresco*, Coniglio editore, Roma 2006, p. 68

gridargli: “Se non ci fossi tu io avrei più aria da respirare, vivrei di più!” ecc... Alla fine quello grosso ammazza quello piccolo, lo strangola, prima di morire a sua volta, perché l’aria dopo un po’ finisce lo stesso, non gli resta che morire soffocato e abbattersi sulla sua vittima. Sono le prime due cose che ricordo di avere scritto. Questa dei due uomini chiusi dentro un piccolo spazio sigillato credo che avesse un qualche significato, che volesse dire qualcosa che mi portavo dietro, anche se non saprei dire che cosa”.<sup>14</sup>

Perciò, accanto al racconto che preannuncia il motivo centrale di opere come *Clandestinità* o *La cipolla*, cioè il combattimento corpo a corpo in minuscoli spazi chiusi dove si lotta per la sopraffazione dell’altro e per nascere, c’è anche un racconto che, con le dovute differenze, è il prototipo di *Romanzo di fuga*. Questa fascinazione per l’India è forse dovuta al fatto che il padre dello scrittore, Pietro, sia rimasto prigioniero di guerra proprio in India per oltre cinque anni, dal 1941 al 1946. Non è dissimile dal vero pensare a un Antonio bambino che, senza volerlo, suggestionato dai racconti del padre, cominciò a riconoscere la sua vocazione di scrittore. Alcuni degli aneddoti che Pietro raccontava al figlio sono riportati dall’autore in *I randagi*, il libro dove lo scrittore mantovano ci racconta la storia della sua famiglia, prendendo le mosse dalla vita avventurosa di uno zio antifascista.

“[...] un giorno [...] ha raccontato che c’era un caldo tremendo, così tremendo che, per resistere dovevano scavarsi delle buche profonde nella terra e poi ficcarsi là dentro, anche se erano piene di cimici e gli altri insetti che li divoravano vivi. [...] Mi è rimasto impresso anche il racconto della caccia al cinghiale nella giungla, con una trave dal lungo chiodo sul fondo che facevano calare dall’alto di una pianta sulla testa dell’animale, il passaggio di un marajà su un elefante col suo seguito di mogli nei baldacchini, avvolte nei sari luccicanti”<sup>15</sup>

Così, per dirla con Robert Frost, quest’opera rifiutata rappresenta lo sviluppo maturo di una “via non intrapresa” da Moresco. Ma se, nell’adolescenza di questo scrittore, c’è stato un bivio che si è riproposto in età adulta, è nostro compito analizzarlo. Non a caso il brano con cui è iniziata la nostra analisi onomastica è tratto proprio da questo romanzo rifiutato.

Di fatto, nessuno, prima di oggi, ha indagato su quest’opera, accettando

---

<sup>14</sup> Antonio Moresco, cit., p. 18.

<sup>15</sup> *I randagi*, cit., p.69

senza controbattere la decisione dell'autore di metterci una pietra sopra, e accontentarsi dell'esiguo corpus che ci è rimasto degli anni del Moresco precedenti a *Gli esordi*, cioè la raccolta di *Clandestinità* (scritto fra il 1979 e il 1981, pubblicato nel 1993) e il romanzo breve *La cipolla* (Agosto-Dicembre 1983, pubblicato nel 1995), a cui nel 2007 si è aggiunto *Le favole della Maria* (1982, reso noto però prima della sua pubblicazione, in quanto fu oggetto di un *reading* da parte dell'autore in un evento datato 1996 e patrocinato dalla Societas Raffaello Sanzio).

Inizialmente ho pensato, per un certo periodo, che l'opera in questione fosse stata bruciata dallo scrittore. Ma ero in errore. Il discorso che vale per le molte opere distrutte<sup>16</sup> dall'autore, in questo caso non vale, in quanto l'opera, sempre secondo quanto afferma Moresco oggi, a dieci anni da *La visione*, non ha affatto subito la fine che fece la seconda parte de *Le anime morte*: l'opera sopravvive, e vaga in uno stato di limbo. L'autore è ancora indeciso sul da farsi. Anche adesso, nel momento in cui sto scrivendo, la fiamma potrebbe averla incenerita. E così, per sempre, due interi anni di lavoro di Antonio Moresco, andrebbero letteralmente in fumo. E non si tratta di un'opera minore o di un racconto lungo. Come il titolo dimostra si tratta di un vero e proprio romanzo compiuto, di ben 250 pagine. Il primo romanzo di Antonio Moresco. Il primo tentativo di romanzo lungo da parte dell'autore, il precursore de *Gli Esordi* e de *I Canti del Caos*.

L'unica persona ad aver letto il manoscritto per intero è (probabilmente) Maria Corti, che riferì a Carla Benedetti nel 1993, durante la presentazione di *Clandestinità* a Milano, di aver apprezzato un manoscritto di Moresco a suo parere molto efficace *nel costruire narrativamente l'atmosfera angosciante del braccato*<sup>17</sup>.

La fuga evocata nel titolo ha solo la valenza di “fuggire”; Moresco intende

---

<sup>16</sup> E' stata abitudine dell'autore, nel corso della sua vita, di distruggere molte delle sue opere. Fra queste sono da annoverare tutti gli scritti giovanili (poesie, diari e tre o quattro romanzi) e *Storia di frammenti di animali, organi genitali, incendi*, nota anche come *Massacreremo le rivolte logiche*, la prima composta dall'autore dopo la fine della militanza politica in un periodo immediatamente antecedente a *Clandestinità*. Questo *libercolo*, che a detta del suo autore, anticipava alcuni temi poi sviluppati in *Gli esordi* fu proposto a Fiori, un compagno di militanza dello scrittore che lavorava per la casa editrice *S-quilibri*, all'epoca famosa per aver pubblicato alcuni libri cari alla controcultura giovanile e citata addirittura da Pier Vittorio Tondelli in *Altri libertini*. La pubblicazione non avvenne mai, anche se Moresco, raccontando questo suo primo tentativo di esordire andato a vuoto, nella prima parte di *Lettere a Nessuno*, afferma che il libro inizialmente era stato accettato ed era addirittura stata preparata anche una bozza per la stampa.

<sup>17</sup> *La visione*, cit., p. 32-33

questo termine non nella sua accezione musicale<sup>18</sup>: quindi sarebbe erroneo pensarla come “Forma musicale contrappuntistica di struttura complessa, caratterizzata da due o più voci che ripetono, secondo regole precise, lo stesso disegno melodico”. L’autore, durante un successivo colloquio epistolare, è tornato a precisare questo importante aspetto:

“Io non ho mai ascoltato musica scrivendo, neppure scrivendo *Romanzo di fuga*, che all'inizio non aveva neppure questo titolo e che è passato attraverso molti titoli prima di trovare quello definitivo. Non ascolto mai musica che pure amo molto per non assoggettarmi al suo imperio e non farmi colonizzare mentre scrivo. Perciò il mio rifiuto di questo romanzo non deriva da questo. L’idea di fuga musicale -di cui ti ho parlato- non so se in realtà sia esatta, perché non so neppure con esattezza cosa sia una fuga musicale né saprei dire se il succedersi fuggitivo delle vicende di questo romanzo e l’ininterrotta, fisica fuga del suo protagonista abbiano qualcosa a che vedere con il disporsi dei suoni in una fuga musicale”<sup>19</sup>

È difficile, con le informazioni disponibili, chiarire se Maria Corti abbia letto o meno *Romanzo di fuga* e se si riferisse proprio a quel manoscritto, con parole di lode, durante la presentazione di *Clandestinità* tenutasi nel capoluogo lombardo.

Altresì, in un contributo incluso nella prima parte di *Lettere a nessuno*, raccontando per esteso proprio il rapporto epistolare che ci fu fra lui e Maria Corti, l’autore aggiunge altri dati importanti per poter delineare i contorni entro cui si muove *Romanzo di fuga*. Tutti e tre i brani sono stralci di lettere inviate da Antonio Moresco a Maria Corti.

“1981

“...Ma tengo molto a questo impossibile libro (*Romanzo di fuga*), che mi è costato un disastro mentale durato molti mesi”<sup>20</sup>

1983

“non l’ho trovata per un gran numero di mesi, dopo l’invio di un manoscritto che

---

<sup>18</sup> Questa informazione mi è stata data dallo scrittore, prima durante un colloquio orale con quest’ultimo, poi in forma scritta in una lettera del 4 giugno 2008.

<sup>19</sup> Intervista epistolare inedita del primo Aprile 2008 curata dall'autore di questa tesi.

<sup>20</sup> *Lettere a nessuno*, cit., pp. 26



ora si intitola *Romanzo di fuga*.<sup>21</sup>

1991

“Sbalordimento, questa mattina, per una lettera di Maria Corti. Ciò che in essa maggiormente ferisce non è tanto il rifiuto della lettura e il respingimento del dattiloscritto (che era naturalmente nel suo diritto), quanto, anche in questo caso, il tono incredibilmente duro, liquidatorio e sprezzante di questo rifiuto. In poche parole: Passi a riprendersi subito il dattiloscritto in portineria, ho altro e di meglio da fare, sono importunata da sconosciuti che dicono di avermi conosciuto in passato (!) ecc... Ho letto un paio di capitoli ... ritmo troppo lento, lunghezza eccessiva... Sono nell' impossibilità di diventare il suo agente letterario ( Come se glielo avessi chiesto!)

Così io da Maria Corti ho ricevuto due lettere. La prima: Tenga duro, non si arrenda, chi vale veramente prima o dopo sfonda, sempre... La seconda, e in risposta a un testo che a me pare assolutamente superiore rispetto a quello che aveva suscitato una prima risposta tanto positiva, quella che ho appena ricevuto...”<sup>22</sup>

Questo ultimo passaggio lascia evincere, con una buona dose di certezza, che la Corti preferisse a *Gli esordi* appena ultimati, un altro romanzo inviatogli da Moresco in precedenza. Questo romanzo era con ogni probabilità *Romanzo di Fuga*. E oltre a questo, ci dà anche una preziosa informazione. Il manoscritto di Moresco le è stato inviato proprio nel 1983, l'anno della svolta che porterà a “*La cipolla*” e all'accantonamento dei materiali che andavano a formare *Romanzo di fuga*, composto dall'autore quindi fra il 1980 e il 1982.

E la constatazione, da parte dell'autore, che *Romanzo di fuga*, nel 1991, fosse peggiore de *Gli esordi*, fa pensare che non l'avesse ancora ripudiato, e che, per ben dieci anni, ha fatto parte integrante del corpus di scritti di Moresco. Il momento dell'estromissione dal corpus ufficiale deve perciò aggirarsi intorno agli albori degli anni novanta, quando l'autore iniziò i *Canti del caos*, un dato da tenere in considerazione.

Per gentile concessione dell'autore, adesso, è possibile visionare, dopo trentacinque anni di oblio, una piccola parte di questo quantitativo considerevole di materiale. Il frammento che stiamo per leggere proviene da *Romanzo di Fuga* e

---

<sup>21</sup> Ivi, pp. 91.

<sup>22</sup> Ivi., pp. 253

non è un inedito ma poco ci manca, in quanto è stato pubblicato in una *rivistina* di cui Moresco stesso non ricorda il nome.

In quanto difficilissimamente consultabile altrove, lo riporto qui per intero, insieme ad un piccolo frammento del capitoletto precedente in cui il protagonista afferra il serpente in una cabina telefonica, lo getta via impaurito ed inizia la sua fuga. Oltre a questo capitoletto, intitolato *Il serpente*, che fa parte della prima parte del romanzo, ne riporto anche altri due, totalmente inediti, *Lettera dal Bhutan* e *I trampoli*, che l'autore mi ha concesso di vedere, e che invece sono inclusi nella terza e ultima parte del romanzo.

Come ha scritto Antonio Moresco nella lettera di accompagnamento a questi capitoli, "leggendoli così, avulsi da tutto il resto, risulteranno incomprensibili. Ma così deve essere, perché [...] non mi va di far conoscere questa opera rifiutata".

La decisione di Moresco di tenere inedito *Romanzo di fuga* non può che essere condivisa pienamente, poiché la volontà dell'autore deve essere rispettata, ma invece, sul fatto che le pagine selezionate risultino del tutto incomprensibili, nutro un ragionevole scetticismo: pur essendo poche pagine, avulse dal contesto, se ne possono evincere interessantissime informazioni su un periodo, quello del 1980-82 che, oltre ad essere stato fondamentale per l'ideazione compositiva de *Gli esordi*, porta Antonio Moresco, per la prima volta, a esprimere la volontà di scrivere, e siamo addirittura nel 1981, un'opera che l'autore menziona in *Lettere a nessuno*, chiamandola provvisoriamente i *Canti del duemila*<sup>23</sup>, poi diventato quello che noi tutti conosciamo come *Canti del caos*; questo non è di poca importanza se pensiamo che quegli anni cruciali, se non fosse per *La cipolla*, e per alcune pagine di *Lettere a nessuno*, sarebbero totalmente mancanti di documentazione.

Avere la possibilità di leggere anche solo qualche estratto di *Romanzo di fuga*, significa avere l'opportunità di entrare in contatto con un periodo seminale dell'autore, in cui quest'ultimo stava accingendosi a comporre e/o progettare le sue opere maggiori.

---

<sup>23</sup> *Canti del Duemila* è, quasi certamente, il primo titolo di *Canti del caos*. Infatti in *Lettere a nessuno*, già nel 1983 (pg. 93) Moresco afferma di voler scrivere un'opera che s'intitola *Canti del Duemila*. Che si tratti proprio di un titolo provvisorio dato dall'autore mentre non aveva ancora nemmeno abbozzato e solo la fantasticava (nel 1983 l'autore doveva ancora iniziare la stesura di *Gli esordi*!). In *Canti del caos* è il Gatto a proporre il titolo *Canti del Duemila* (pg. 293) al Matto ma quest'ultimo storce la bocca e allora si decide per un cambiamento di titolo.

A questo punto riporto per intero i tre capitoli e, dopo di ciò, tenterò di trarre alcune considerazioni su quello che, a mio parere, è un magma incandescente, un momento di transizione fra *Clandestinità* e *Gli esordi*, il passato e l'imminente futuro di Antonio Moresco, ancora da definire.

### **2.1 Antologia di testi da *Romanzo di fuga: Il serpente***

Frammento conclusivo del capitolo sesto (apparentemente senza titolo) – parte prima (da pag. 25 a pag. 27)

“Lasciò passare ancora del tempo, poi si incamminò verso la stazione delle corriere. Era più tardi del previsto. Entrò in una salumeria, continuò a camminare mangiando. “Forse è l’ultima volta che me lo posso permettere” si disse masticando il panino pieno di cose molli e profumate. Poco dopo vide una cabina telefonica all’altro lato della via. La raggiunse, aprì la portella con la spalla allungando macchinalmente la mano per afferrare il ricevitore. Lo staccò, lo sollevò nell’aria prima di accostarselo all’orecchio...

Un istante dopo lanciò un grido. La sua mano stringeva, al posto della cornetta, il corpo viscido della cornetta, il corpo viscido e freddo di un serpente.

Lo gettò a terra, balzò contro la lastra di vetro della portella, per spalancarla con la spalla.

Fuori dalla cabina, sbatté contro un’automobile in sosta, colpì qualcosa di enorme con il braccio mentre fuggiva a precipizio.

Raggiunse la vicina stazione delle corriere, riuscì a saltare su una delle vetture in partenza. Il suo motore rombava forte, cominciava a far girare le gigantesche ruote sull’asfalto.

Lui si buttò su un sedile, chiuse gli occhi, nella penombra del viaggio che iniziava, mentre nel palmo della sua mano vibravano ancora le squame fredde del serpente.

Ora la corriera scivolava già dalle grandi strade, il conducente aveva alzato un po’ la radio. Dietro i vetri stavano già scorrendo piccoli paesi. Lui stava con gli occhi chiusi per un improvviso sfinimento, eppure gli sembrava di riconoscerli ugualmente ad uno ad uno. Poi si accorse che erano entrati in una città, e poi in una piazza gremita di corriere coi musì puntati in ogni direzione. Infilata una stret-

toia tra le altre, anche la sua corriera si fermò. Il conducente aprì le porte a soffietto, spalancò un giornale sul grande volante, cominciò a sfogliarlo.

Lui si alzò, percorse il corridoio fino al posto di guida.

“Cosa succede?” chiese al conducente.

“È in corso uno sciopero, si riparte fra tre ore!” rispose l'uomo senza girarsi.

Lui scese dalla corriera, fece qualche passo nel piazzale dove altre persone in attesa di ripartire gremivano i piccoli spazi fra le vetture. Si allontanò, seguì una via che si allargava sempre più, entrò in un cinema senza neanche far caso al film che proiettavano e dopo un po', nel buio della sala, con la testa rovesciata sulla poltrona e gli occhi quasi chiusi, sentì che il serpente, srotolando una dopo l'altra le sue spire, gli stava cominciando a uscire poco per volta dalla mano.

Quando tornò fuori, vide che i negozi erano accesi. Anche nei fari delle automobili cominciava a tremare un po' di luce. E c'erano figure affacciate alle finestre delle case e forse erano loro a profumare l'aria della sera e, vedendo riempirsi strade da lassù, forse stringevano i pugni fino a ferirsi con le unghie per un'incontenibile sensazione di vittoria.

Nella piazza la corriera vibrava sul punto di partire. Muovendo il grande volante, il conducente la riportò fuori dalla città. Nel buio che scendeva, alcune apparizioni fuggivano ai lati della strada, riparandosi gli occhi dalla luce. Nella fila di fronte due persone stavano parlando, le loro voci sembravano uscire direttamente dall'imbottitura del sedile. Lui appoggiò la schiena, riuscì persino ad allungare le gambe. Aprì il portafoglio, cercò la piccola scaglia di vernice color oro, la inumidì con la saliva e se l'appiccicò alla punta di un dito. Finalmente poteva addormentarsi, anche tutti gli altri potevano finalmente addormentarsi, compreso il conducente, ora che la piccola scaglia dorata manteneva la corriera sulla rotta.

### *Il Serpente*

Capitolo settimo – parte prima ( da p. 28 a p.32 del dattiloscritto)

Da quando era stato svegliato nella cabina telefonica, il serpente, strisciando sullo stomaco vuoto, aveva ormai percorso molta strada, faticosamente, perché non riusciva ad attutire l'asprezza di certi spigoli del marciapiede che incontrava. Nella

cabina, prima di appoggiare la testa su quella comoda forcella, aggrovigliato attorno all'apparecchio telefonico, si era lasciato ciondolare per un po' vicino al ricevitore staccato e penzolante, aveva ascoltato con stupore la vibrazione sonora che ne scaturiva, regolare, intermittente e remota come il verso di un uccello notturno tra il fogliame. Poi si era sentito afferrare da una mano.

Aveva abbandonato la cabina, strisciando per un po' sotto le automobili in sosta. D'un tratto, sporgendo la testa oltre il gradino del marciapiede, aveva visto di fronte a sé la straripante vetrina di una macelleria. Piccoli animali scuoiati penzolavano in fila dal soffitto e non era il caso di sottilizzare se erano vivi o morti. Il serpente congetturava che, avvitando sul bancone e inalberando la testa, con uno scatto fulmineo sarebbe riuscito ad addentarli. Era stato sul punto di srotolarsi pezzo dopo pezzo da sotto l'automobile, di attraversare facendo finta di niente il marciapiede, ma la vista della grande mannaia che il macellaio mulinava nell'aria lo aveva dissuaso dal tentare. Stava ancora in quella posizione, con la testa sul gradino del marciapiede e gli occhi incollati alla vetrina, quando, sbucando fulmineo da una grata, un gatto era balzato su di lui addentandogli la testa. Aveva sentito uno dei suoi dentini aguzzi penetrare nettamente nella gelatina del cervello. Aveva sbattuto da una parte all'altra la testa, alla quale il gatto stava ancora uncinato con unghie e denti, poi l'aveva ritirata di scatto sotto l'automobile.

Adesso gli pareva che quella bestia non ci fosse più. Aveva infilato la testa in un buco di scarico dell'acqua che si apriva nello zoccolo del marciapiede. C'era fresco e buio là dentro e se faceva sibilar la lingua poteva misurare quanto fosse vasta e risonante quella cavità. "Se solo potessi scomparire per sempre qui dentro..." pensava "lasciarmi cadere dall'alto nell'acqua buia che scorre in silenzio sotto la città!". Era rimasto a lungo così affacciato al buco di scarico, mentre il tremendo dolore lentamente si affievoliva.

Più tardi continuando a strisciare sotto le macchine in sosta, si era trovato tra le grandi ruote di un autobus parcheggiato a uno dei lati della strada. Aveva guardato in alto, tra gli ingranaggi incrostati di fango. Si era annodato in cerca di un posto sicuro là in mezzo, ma quando l'autobus si era rimesso in moto gli era parso che uno degli ingranaggi, girando vorticosamente, gli avesse stracciato le squame in qualche parte lontanissima del corpo. Si era avvolto meglio attorno a una sbarra che rimaneva immobile, o che forse girava vorticosamente ma che, scivolando sulle squame, non spostava di un millimetro il suo corpo. Il motore rombava

sopra di lui, mandava aria calda. Le sue vibrazioni lo intontivano un po'. Nei tratti più lunghi tra una fermata e l'altra, quando l'autobus prendeva velocità e l'asfalto fuggiva di sotto, mentre le grandi ruote giravano vorticosamente sulla strada e la sbarra metallica ruotava senza incontrare attrito all'interno del suo corpo aggrovigliato, il serpente, immobile, sibilava.

Poi l'autobus si era fermato per non ripartire più. "Sarà arrivato al capolinea" si era detto il serpente, cominciando a srotolarsi e a scivolare via. Adesso la sua fame era davvero incontenibile. Aveva attraversato la strada, arcuando molto le sue spire per fare presa sull'asfalto. Poco più in là si era fermato a bere nella conchiglia di una fontanella. Inalberando la testa, si era incantato a guardare, appena sopra il rubinetto, l'immagine piccola e in rilievo di un serpente nell'atto di inghiottire un neonato. "Sarà lo stemma di questa città!" si era detto. Strisciando per un po' senza neppure cercare di nascondersi, si era imbattuto poco dopo in un'edicola. "Forse lassù troverò il modo di procurarmi un po' di cibo" fantasticava arrampicandosi sul suo tetto.

Era rimasto là sopra molto a lungo. Sporgeva la testa non visto, la lasciava penzolare osservando da vicino le persone che comperavano il giornale, e qualche volta non riusciva a trattenere un sibilo. I suoi occhi erano attratti da un'immagine a colori che spiccava sulla copertina di una rivista: gli pareva di riconoscere della carne viva e del pelo. Aveva accostato la testa ancora di più, lambendola con la lingua. C'era stato un improvviso trambusto dentro l'edicola. Il serpente aveva spalancato la bocca, addentando con forza la rivista prima di fuggire. Ma mentre strisciava giù dal tettuccio dell'edicola, mordendo più volte la sua preda, si era reso conto che non era commestibile.

Nella zona in cui si trovava non c'erano macchine sotto cui nascondersi. Così aveva cominciato a strisciare dietro il gradino di un marciapiede e gli pareva che nessuno lo vedesse. C'era un semaforo incredibilmente rosso al centro della strada. "Finalmente!", si era detto il serpente, e nel suo cervello forato si era mossa una improvvisa fantasia sanguinaria. Risalendo faticosamente fino in cima, spira dopo spira, inalberato di fronte al globo acceso e rigurgitante del semaforo, aveva scagliato la testa contro il vetro, a occhi spalancati. Un istante dopo stava precipitando a terra per il dolore. C'erano dei vetri rotti sull'asfalto, segno che forse non era stata la sua testa a fracassarsi. Si era contratto, slanciandosi in avanti aveva raggiunto di nuovo il marciapiede, e mentre attraversava un cancello inutilmente

chiuso sentiva dietro di sé il tonfo delle automobili che si stavano scontrando con fragore.

Ora, sepolto nell'erba, strisciava pian piano, invisibile. Voleva raggiungere una grande casa che si indovinava sul fondo. Che fatica! Ecco ...arrivato! Ma com'era difficile salire su per quello scalone segmentandosi a ogni gradino, e poi attraversare il portone, passando sotto quel busto di gesso immobile in cima a quella ringhiera di finto marmo, e poi avanzare scivolando su quei pavimenti lucidi per la cera, attraverso le gambe delle sedie e dei tavoli, e poi ancora attraverso quella vasta anticamera illuminata a malapena da un lucernario là in alto, fino a un'ultima stanza dalla tappezzeria blu dove una donna gemeva e urlava al centro di un grande letto insanguinato.

Era riuscito a strisciare sulla cornice di una porta a muro, dopo due o tre tentativi falliti, fino in cima. Da là sopra sporgendosi di tanto in tanto, poteva vedere quello che stava succedendo nella stanza. Ma non era facile capire. Adesso stava spuntando qualcosa. Una cosa insanguinata era scaturita di colpo da un grande squarcio pulsante. Poco più sotto, su un lenzuolo bianco, si era riversata nello stesso istante un'incontenibile scarica di feci. Una testa di neonato d'uomo ci era piombata dentro a capofitto. Poi era sgusciato fuori il resto del suo corpo.

Il serpente fissava con sospetto il brandello di cibo rigettato con furia da quell'altro animale a bocca spalancata. Per guardare meglio aveva lasciato pendere sempre più la testa oltre la cornice della porta a muro, girandola di lato, perché aveva gli occhi dalle parti. Poi c'era stato un grido e la sua lingua, nell'eccitazione, non aveva saputo trattenere un sibilo.

Quando tutti erano finalmente usciti dalla stanza e solo la donna dormiva di schianto nel suo letto, era sceso in silenzio, strisciando lungo la cornice. Aveva inalberato la testa vicino alla testa del neonato, osservandolo per un po' con diffidenza. Per sicurezza l'aveva lambita con la lingua. Poi, una dopo l'altra, aveva sollevato le sue spire nella culla posta a fianco del grande letto, l'aveva riempita completamente. Si era disteso sul corpo del neonato, avvolgendolo. Intanto, nella sua bocca enormemente dilatata, ripercorrendo lo stesso viaggio all'incontrario, sprofondava già il piccolo cranio lavato e profumato. L'intero corpo del neonato scendeva piano verso lo stomaco del serpente, divincolandosi a ogni contrazione della bestia. Ormai quella fame terribile era placata. Il serpente, ancora disteso in spire sempre più lente nella culla, aveva sentito con dolcezza il piccolo corpo

muoversi un'ultima volta dentro di sé.

Poi si era improvvisamente assopito. Non si sentiva più niente. Forse era notte. Doveva scuotersi di dosso la profonda sonnolenza della digestione, lasciare quella comoda culla e fuggire, pensava il serpente. Si era lasciato cadere sul pavimento, pesantemente, aveva ritrovato quello scalone ed era sceso piano, un gradino dopo l'altro, cercando di non rotolare giù nel dormiveglia. Fuori, l'aria umida della notte sulle sue squame l'aveva fatto trasalire. Con ultimo sforzo aveva percorso ancora un po' di strada.

Ma non ce la faceva più ad andare avanti.

“Basta” si era detto “mi fermo qui”

Pochi istanti dopo, disteso in mezzo alla strada, con il gonfiore dello stomaco sopra le rotaie di un tram, si era finalmente addormentato.

Per quanto concerne questo brano, e solo per questo, sarà approntato un tentativo esegetico autonomo, in quanto la sua pubblicazione a parte permette di considerare questo capitolo di *Romanzo di fuga* anche autonomamente, come creazione letteraria a sé stante.

## **1.2. Nella città del non esordio: l'impasse di *Romanzo di fuga***

Il serpente, figura suggestiva e paurosa, è presente nella letteratura fin dalla *Genesi*, in cui Adamo ed Eva sono tentati dal serpente, e cedono alle sue lusinghe, decidendo di cogliere la mela dall'albero proibito, incuranti delle parole che il Signore aveva detto loro per ammonirli: se avessero colto e mangiato la mela sarebbero stati cacciati dal paradiso terrestre.

Ma, in questo brano di Moresco, questa figura del serpente, oltre che al precedente biblico, si richiama anche al serpente a sonagli presente nel teatro balinese di cui Artaud racconta ne *Il teatro e il suo doppio*, citato da Moresco nella “Lettera agli amici della Societas Raffaello Sanzio e ad Antonin Artaud”, uno scritto incluso in *L'invasione*. Nella lettera, l'autore rivendica l'importanza della parola nel teatro contemporaneo.

“Poi, di nuovo, altre pagine strepitose sul teatro balinese, da “grande scrittore”: il rumore del serpente a sonagli, il cozzo dei gusci d'insetti l'uno contro l'altro, evocano la radura di un brulicante passaggio prossimo a sprofondare nel



Questa frase, e tutta la lettera ad Artaud analizzata nella sua interezza, sembrano portare nella stessa direzione in cui porta l'incipit di *Romanzo di Fuga*. Lui, il protagonista di *Romanzo di Fuga*, lo stesso di *Clandestinità*, entra in una cabina telefonica per fare una telefonata. Prende in mano la cornetta, ma ad essa è legato un serpente. Come se la comunicazione non fosse più possibile, e, il serpente facesse la guardia di chi, indomitamente, si azzarda a voler compiere l'atto di una comunicazione frontale fatta di parole forti e potenti come il respiro dell'uomo, l'unico animale che ha, nel proprio respiro, facoltà di parola.

“Il serpente a sonagli... e quegli interpreti che splendidamente vestiti, sembrano avvolti in fasce”, nel brano di Moresco non sono il simbolo di un atto comunicativo forte e compiuto. Anzi, accade un cortocircuito: il serpente si ribella, è affamato di carne umana e gli interpreti che “sembrano avvolti in fasce” diventano neonati in tutto e per tutto, vittime sacrificali della fame atavica e terribile del rettile. Tanto che l'immagine “piccola e in rilievo di un serpente nell'atto di inghiottire un neonato” è lo stemma della città in cui striscia il serpente. Quest'ultimo, in pagine di atroce e formidabile forza, compie ciò che lo stemma della città anticipava. Si ciba di un neonato e decide di rimanere nella città, di cui è l'incontrastato simbolo. Quindi per il nostro protagonista, minacciato dal serpente, non resta che la fuga, l'argomento centrale del romanzo. Una fuga da qualsiasi tentativo di comunicazione, impossibilitata dal serpente che minaccia il protagonista e poi attornia con le sue spire il neonato; è il momento di lasciare la comunicazione per l'atto dell'esordire, uno dei tratti principali della poetica di Moresco. Infatti questo concetto verso cui si muove il protagonista in questo brano, la fuga verso l'esordio, sarà raggiunta ne *Gli esordi*. Proprio in quest'opera, infatti, appare uno stemma che si pone in antitesi a quello abortivo del serpente che mangia il neonato, cioè quello della “fiera rampante” che è lo stemma della villa in cui soggiorna il seminarista, la figura centrale della prima parte del romanzo. Lo stemma in questione appare fugacemente alla fine del capitolo 11, non a caso dopo la scena dell'incendio, che con la sua distruzione e la sua rinascita, ha portato a compimento un crescendo iniziato fin dall'*incipit* del romanzo e si risolve con fiamme rigeneratrici; dal silenzio il seminarista torna al sonno:

“Ci stavamo già spostando verso la volta del portone. Avrei voluto tenere

---

<sup>24</sup> A. Moresco, *L'invasione*, Feltrinelli, Milano 2002, p.169

gli occhi aperti ancora un po, uscendo dal cortile, e girarmi un'ultima volta verso la fiera rampante dello stemma e poi mentre la moto prendeva sempre più velocità nelle strade deserte di Ducale. Invece qualche istante dopo, senza che potessi impedirlo in alcun modo, sentii che mi stavo addormentando di colpo contro la schiena del Nervo tutto inclinato sulla moto”<sup>25</sup>

Questo connubio di immagini suggestive rappresentate nei due stemmi definisce meglio di qualsiasi spiegazione la profonda differenza fra la mancanza di scoppio, il tentativo di comunicazione morto sul nascere, e la potenza allagante dell'Esordio. Questo concetto dell'Esordio è ulteriormente ribadito ne *Il vulcano*, in cui l'autore scrive:

“Noi non vogliamo costruire. Vogliamo esordire! Non vogliamo comunicare! Vogliamo esordire!”<sup>26</sup>

Che la comunicazione sia già vissuta in modo conflittuale dall'autore lo si nota fin dalla scena iniziale in cui il telefono, avvolto dalle spire del serpente, non può essere utilizzato. La preclusione della possibilità di utilizzo della cabina telefonica, oltre che il minaccioso serpente, originano la fuga di Lui. È interessante notare, inoltre, che anche ne *Gli esordi*, specialmente nella terza parte, si ripropone l'impossibilità di utilizzare l'apparecchio telefonico. Ogniqualvolta lui tenta di chiamare l'editore da una cabina telefonica qualcosa va storto. E fra lui e quest'ultimo si frappone sempre il filtro di una premurosa segretaria che rende impossibile qualsivoglia rapporto fra i due. Solo quando lui si deciderà ad andare fisicamente nella sede della casa editrice questa situazione grottesca si muoverà lentamente verso una proficua risoluzione. Altresì è da notare che il neonato viene mangiato non in una casa qualsiasi. I segnali sono molti: il busto di gesso sulla ringhiera, una vasta anticamera illuminata da un lucernario e addirittura una stanza dalla tappezzeria blu. Il serpente mangia il neonato proprio nella casa in cui l'autore aveva già ambientato *La camera blu* ed avrebbe ambientato di lì a poco una parte cospicua degli *Esordi*.

Così, in *Romanzo di fuga*, dopo essersi imbattuto in un serpente nella cabina telefonica, lui decide di partire. Il brulicante paesaggio che attraversano (perché a lui, in un punto non ben definito della narrazione, si aggiunge una donna) sembra risentire di alcune suggestioni che saranno presenti anche nel racconto *La bu-*

---

<sup>25</sup> *Gli esordi*, cit., p.178

<sup>26</sup> *Il vulcano*, cit., pp. 146-47

ca. Infatti il racconto *La buca* (1981) è stato scritto in contemporanea a *Romanzo di fuga* (1980-1982). E in questo racconto, curiosamente, si trova un altro stemma, che, insieme a quelli di *Romanzo di fuga* e *Gli esordi*, sembra essere correlato.

“Sulla parete di fianco, al di sopra della porta, indovinava l’ombra di un vecchio stemma incorniciato. Mentalmente si raffigurava la testa araba che lo sovrastava, immobile tra due lunghe foglie ornamentali.”<sup>27</sup>

Questo stemma è proprio quello dei Moresco ed è descritto, con annessa riproduzione in bianco e nero, in *I randagi*,

“C’è una testa di guerriero ricoperta da armatura, le solite foglie ornamentali, una specie di drago alato un po’ gallinaccio un po’ sputa fuoco, tre stelle e altre cose desunte evidentemente dalle radici arabo-ispaniche del cognome: una mezza luna, la testa di un cavallo bianco che però, più che un destriero arabo, sembra un pit bull.”<sup>28</sup>



Questo stemma nobiliare diventa la base per le suggestioni del bambino della *Buca* e che lo porteranno, fantasticando, a inventare la figura mitica di un guerriero arabo, di nome Abd, unico nome proprio del racconto se si esclude quello della cagnetta del bambino chiamata Isabel.

Ricostruire questo percorso gentilizio solo in parte emerso nei testi pubblicati, risulta decisivo per comprendere forse il racconto più difficile di tutta la raccolta di *Clandestinità*. Se da una parte il bambino teme di essere inghiottito dalla *Buca*, invece Abd, eroico guerriero arabo, prende vita come archetipo eroico, im-

---

<sup>27</sup> *Il combattimento*, cit., p.75

<sup>28</sup> *I randagi*, cit., p.33

merso nel fatato tempo senza tempo del mito, di chi dalla *Buca* (o forse dobbiamo chiamarla voragine organica?) è riuscito a emergere.

“Non ricordava nulla, ma istintivamente si bloccò. Adesso riusciva a respirare nel groviglio dei corpi [...] C'erano crani schiacciati contro il suo, un ammasso di carne fradicia gli premeva contro i denti. Doveva serrarli molto forte perché non gli entrasse in bocca trascinandosi dietro tutta la catasta, ma ugualmente sentiva qualcosa di liquido gocciargli nella gola. “Come sono finito qui dentro?” si chiedeva. [...] Cercò con tutte le sue forze di torcere quello che gli pareva essere il busto, sperando che la catasta non franasse. [...] Torse ancora il busto come per svitarsi da se stesso, riuscì a curvare un po' la testa prima di arrestarsi. Il suo collo si era andato a posare sulla lama affilatissima di un'ascia. Ritornò nella posizione di partenza e allora, per un moto di assestamento interno della catasta, sentì che il suo corpo veniva sbalzato improvvisamente verso l'alto.”<sup>29</sup>

Dentro la voragine organica, nel continuo sconvolgimento della materia, fra caos e forma, fra nascita e implosione, c'è un filo, una cruna. Questa possibilità è intravista dal bambino che sogna di essere Abd. Si tratta, quindi, non di una nobiltà così come è comunemente intesa ma di una nobiltà organica. C'è un qualcosa dentro alla cagnetta Isabel e a cui aspira Abd che va ben oltre la nobiltà di rango. Questo si vedrà in modo ancora più evidente nel racconto *Il re* che, per certi versi, si può ritenere lo scritto che ha rimpiazzato *Romanzo di fuga* nel corpus moreschiano.

È chiaro, a questo punto, che nel racconto *La buca*, l'autore si fosse confrontato con un bivio fondamentale della sua storia di scrittore e, credo, anche di uomo: essere ingoiati dal serpente di *Romanzo di fuga* o cavalcare la fiera rampante di *Gli esordi*? Essere un glorioso guerriero oppure soccombere disfacendosi nella voragine organica? Essere un nome glorioso come quello di Abd o un nome da elenco telefonico che, però, come è attestato proprio in *Romanzo di fuga*, non è un nome. Queste sono le gravose domande con cui si cimentava Antonio Moresco in quegli intensi mesi di lavoro.

### **2.3 Antologia di testi da *Romanzo di fuga*: *I trampoli* e *Lettera dal Bhutan***

In *I trampoli*, capitoletto incluso nella terza parte del romanzo, siamo di

---

<sup>29</sup> *Il combattimento*, cit., p.89

fronte a un paesaggio da dopo-bomba, che, con le debite differenze, sarà presente anche ne *La cipolla*; anche queste, come il serpente, sono grandi pagine, che ci permettono di avere almeno un flash di come procede il viaggio durante la fuga, carico di suggestive visioni e situazioni oniriche.

Dopo una parte di viaggio in auto, i due sono costretti a proseguire a piedi attraversando un campo infangato con dei trampoli. Arrivati in una casa, si fermano. L'uomo si fa cambiare gli indumenti dalla donna, mentre fuori c'è una vera e propria tempesta di fango. Mentre lei cambia lui, lo lega a una sedia con un filo di ferro, mentre li raggiunge un non ben specificato personaggio, anch'esso munito di trampoli.

### *I trampoli*

Capitolo settimo – parte terza ( da pag. 185 a pag. 190 del dattiloscritto)

“Possibile che tu ancora non capisca?” esclamò la donna all'improvviso.

Lui fissava la strada nera e deserta, attraversata ogni tanto da piccole bestie in fuga. Sentiva che il suo corpo aveva ricominciato a tremare.

“No, non può essere...” mormorò, ma credeva che nessuno potesse sentirlo.

La donna rise, gettando all'indietro il bozzolo profumato della testa. Lo scosse più volte, liberando di colpo tutta la massa dei capelli. Nel gesto, aveva afferrato saldamente il volante, sembrava volesse sradicarlo.

Ci fu un silenzio interminabile, mentre oltrepassavano uno dopo l'altro piccoli centri abitati sprofondati nel sonno. L'orologio illuminato al centro del cruscotto indicava che stavano già viaggiando da circa due ore. Le luci dei fari evocavano a tratti improvvisi spigoli di cascine, stradine tortuose come cunicoli, grandi stalle buie. “Oh, Signore...” pensava lui “non dico gli uomini, ma salva almeno gli animali!” Il vento faceva risuonare le superfici esterne della macchina che sembrava muoversi all'interno di un'unica vibrazione sonora. Si indovinava appena il bagliore della testa bendata che guidava.

Quando lui si girò di nuovo verso il parabrezza vide che stavano percorrendo una piccola strada non asfaltata sopra un argine. Lei aveva spinto di nuovo la testa in avanti, inclinandola leggermente da una parte, come se il volante emanasse profumo.

“Siamo quasi arrivati!” disse d’un tratto.

Lui adesso non guardava più la strada, aveva ricominciato a tremare. Col volto quasi attaccato al finestrino, vide fuggire per un istante la testa scarmigliata di un ciclista. Poi guardò ancora a lungo il ciglio della strada che ridiventava nero man mano che usciva dalla luce.

D’un tratto capì che la macchina si era fermata.

Adesso stava camminando vicino a lei, percorrevano un viottolo, fino a un bidone arrugginito al limite di un campo, da cui spuntavano grandi forme di legno.

“Usa questi! Ieri notte è piovuto, c’è fango dappertutto!”

Lui la vide scattare di colpo verso l’alto, come se il vento l’avesse sollevata. E allora capì che stava già camminando su un paio di trampoli.

“Dai, Sali anche tu!” stava gridando dall’alto.

Lui vedeva i suoi lunghi tacchi luccicanti perfettamente incastrati attorno ai pioli, la sua testa fosforescente tutta puntata in avanti per il vento, che sembrava strappare l’intera massa sconvolta dei capelli.

Scosse la testa, per dire che non ne era capace. Lei stava già avanzando attraverso un campo di fango.

“Io invece ho dovuto imparare ad andarci sopra fin da bambina!” gridò la sua voce dall’alto.

Mosse alcuni passi anche lui, sprofondando fino alle caviglie mentre il vento sollevava schizzi di fango. Li sentiva volare nel buio e incollarsi ai vestiti e alla pelle del volto. Torceva le dita dei piedi dentro le scarpe perché il fango non glielasciasse. Guardò in alto: la donna aveva afferrato saldamente le estremità dei trampoli e le manovrava con violenza per avanzare. Un istante dopo sentì che dal bozzolo della sua testa si stava levando un grido altissimo e prolungato, come un segnale d’uccello notturno alla fine del quale, in una cascina poco distante, si accesero improvvisamente le luci, tutte assieme.

Quando furono di fronte alla cascina lei ondeggiò più volte per il vento, prima di balzare giù dai trampoli. Lo guardò:

“Sei sporco di fango ti dovrai cambiare”.

Era apparso un uomo di fronte alla porta, con stivaloni di gomma da pescatore.

“Forza, vieni ad aprirci!” gli ordinò lei.

Si incamminarono lungo una scaletta di pietra, fino al primo piano. Dopo che l'uomo ebbe aperto la porta si trovarono in un vasto cucinone. Lui guardava la sua testa, da cui pendeva un largo cappello floscio, ma soprattutto i suoi calzoni, che si muovevano all'altezza dell'inguine, si spostavano da una parte all'altra, si gonfiavano enormemente cambiando forma e volume di continuo.

“Accidenti, non mi sono ancora vuotato le tasche!” esclamò l'uomo all'improvviso, notando il suo sguardo.

Si accostò al secchiaio, affondò le mani nelle tasche tirando fuori due manciate di anguille vive. Le lasciò cadere nel secchiamo, tappando il buco di scarico, ma anche là dentro continuavano a torcersi e a divincolarsi inestricabilmente avvinghiate.

Lei si era tolta le scarpe e camminava a piedi nudi sul pavimento di pietra.

“Adesso puoi andare!” ordinò all'uomo, che nel frattempo aveva preso una grande forma di burro dal frigorifero, l'aveva messa in un angolo del tavolo e ne staccava grandi pezzi col cucchiaino.

“Guarda, si sta mangiando tutto il burro!” le disse lui.

“Puoi andare, adesso! Hai capito?” ripeté perentoriamente lei, mentre l'uomo ingoiava un'ultima cucchiainata di burro.

Quando furono di nuovo soli, lui sentì che il suo corpo aveva cominciato a tremare.

“Ti porto un cambio di biancheria” disse la donna prima di scomparire.

In piedi al centro della stanza, lui osservava un'apertura circolare aperta sulla porta, molto in alto, come un oblò. Adesso i piedi di lei si stavano muovendo leggeri in una stanza lontana, si sentiva venire un cigolio di armadi che si aprivano e lo scivolare dei cassetti gonfi per l'umidità. “Adesso viene” pensava lui “adesso mi porta i vestiti”. Continuava a guardare l'oblò aperto sulla porta che aveva tutt'intorno un piccolo bordo decorato e in rilievo.

Quando finalmente rientrò, la donna reggeva di fronte a sé con entrambi le mani

un cambio di biancheria. Anche lei si era cambiata.

“Ecco” disse accostandosi “qui c’è tutto. Se vuoi fare un bagno là c’è il mastello.”

Lui scosse la testa. Alzò gli occhi per un istante sulla donna, che si stava chinando su di lui.

“Cosa succede” lei gli chiese.

Il bagliore della sua testa era adesso immobile di fronte a lui. Nella fessura la sua bocca aveva palpitato un istante, come in preda a una fantasia oscena.

Lui cominciò a togliersi i vestiti infangati e a indossare gli altri, ma non sapeva in quale parte della stanza fossero adesso gli occhi della donna.

“Oh...” mormorò con stupore “sono esattamente della mia misura!”

“Vuoi che ti aiuti?” chiese la donna, da un punto infinitamente vicino.

Subito dopo lui sentì le sue mani articolate sopra il suo corpo. Stava guardando l’oblò vuoto e nero al centro della porta.

“Chi si deve affacciare a quell’oblò?” chiese sottovoce.

La donna rispose. Lo stava aiutando a infilare una camicia.

“Ecco, adesso solleva per bene le braccia.”

Lui sollevò le braccia mentre la sua testa continuava a fissare l’oblò. La donna stava calzandogli la camicia intorno alle spalle, gliela distendeva bene lungo i fianchi.

“Siediti qui, adesso” disse alla fine, indicandogli un’alta sedia di ferro poco distante.

Lui si sedette. Un istante dopo riprese a guardare la porta, mentre le mani della donna si muovevano leggere attorno ai suoi polsi. “Mi starà mettendo i gemelli” pensò. Sentiva le ossa dei polsi premere contro i braccioli metallici della sedia. Pensò che avrebbe dovuto domandarle qualcosa, ma non sapeva cosa. Allora riprese a guardare l’oblò, che era tutto nero.

“Perché mi hai legato i polsi ai braccioli della sedia?” chiese d’un tratto, abbassando lo sguardo.



Ma nessuno rispose.

“Accidenti, me li hai legati col filo di ferro!” constatò.

Non sapeva se la donna era ancor lì. Stava pensando al volante della macchina.

“Chissà perché lo annusava?” si chiese. Poi cercò di capire se la donna c’era ancora.

“Sei ancora lì?”

La donna si mosse per un istante e lui vide i suoi piedi sul pavimento di pietra. Guardava con stupore le sue dita, soprattutto, che gli sembravano di numero molto superiore al normale.

“Chi è che si deve affacciare a quell’oblò?” chiese ancora.

“Fra un po’ lo saprai!”

Dal punto da cui arrivava il bagliore delle bende, gli sembrava che la donna si fosse inginocchiata vicino a lui.

“Perché mi leghi anche le caviglie alle gambe della sedia?” provò a domandare “E con del filo di ferro!”

Di nuovo silenzio, e non si sentiva neppure il rumore del vento che faceva volare il fango tutt’intorno alla cascina.

“Possibile che tu ancora non capisca?” mormorò la voce di lei .

Era molto vicina alla sedia, più vicina di così non si poteva.

Lui tese l’orecchio, perché gli era parso di sentire un rumore. Gli sembrava che il suo corpo avesse smesso di tremare ma forse, al contrario, aveva ripreso a farlo in quel preciso momento, incontrollabilmente.

Non si era sbagliato: veniva da non molto lontano un rumore secco, cadenzato. Si stava avvicinando lentamente alla casa.

“Ecco!” annunciò la voce di lei, che stava adesso col bozzolo della sua testa tutto premuto contro le sue gambe. “Fra un po’ capirai perché ti ho dovuto legare a questa sedia.”

Lui puntò i piedi per terra, fece per muoversi.

“Ma questa sedia è murata!”

Abbassò ancora gli occhi e vide che le gambe della sedia di ferro penetravano nel pavimento.

“Chi l’ha murata?”

“Non lo so, io l’ho sempre vista così.”

Lui si girò di nuovo verso l’oblò. I rumori erano ormai vicinissimi alla casa, ma non erano passi. “È qualcuno che sta camminando sui trampoli!” si rese conto all’improvviso.

Doveva trovarsi, ormai all’interno dell’atrio che c’era a pianterreno perché tutto il pavimento tremava a ogni colpo. Lui non sapeva se la donna era ancora nella stanza. I colpi continuavano forte, si avvicinavano sempre di più.

“Ma come...sale anche le scale con i trampoli?”

“Certe volte lo fa.”

“Allora c’è ancora, da qualche parte, quella lì...” pensò allora lui. Non sapeva se stava guardando verso l’oblò, il suo polso martellava contro i braccioli della sedia “Ecco, ci siamo....” si diceva. E avrebbe voluto che il suo volto, anche solo per un istante, potesse assumere un’espressione di composta bellezza.

Ora i colpi erano infinitamente vicini. Lui emise in piccolo verso incontrollato, e si stupì che rimanesse senza risposta.

Poi i colpi cessarono all’improvviso.

Allora, tendendo al massimo i muscoli del collo, con gli occhi sbarrati, provò a guardare verso l’oblò.

Il terzo capitolo, *Lettera dal Bhutan*, risulta di difficile comprensione. Perciò eviterò di fare considerazioni. Lo riporto, segnalando l’insolita ambientazione orientale del capitolo<sup>30</sup>, un *unicum* in tutta la produzione dell’autore.

---

<sup>30</sup> Si ricordi, inoltre, come in *Gli increati* vi sia la principessa dal sari luccicante Arjumand Banu Begum. Con questo personaggio si concretizza narrativamente, e stavolta nel corpus ufficiale dell’autore, la fascinazione dell’autore per l’India.

Capitolo 12 (penultimo dell'intero romanzo)- parte terza (pag. 218 a pag. 232)

Caro fratello, sono seduto per terra come un cane e la polvere della calde pianure sale sin quassù e oscura il cielo. Cos'è successo nella tua casa? Perché sono stato posto qui, proprio alla fine? Cosa ci si aspetta da me, a questo punto? Cosa dovrei dire? Cosa dovrei spiegare? Perché è stato posto sulle mie spalle il peso di dare un senso a tutto quanto è successo qui dentro? Che spiegazione potrei mai dare stando qui dove sono, separato, solo su questo strapiombo, da così lontano?

Sto scrivendo su questo piccolo quaderno di carta di riso, che era suo. Lo teneva in una piega della veste, assieme a una coppa orlata d'argento da cui prendeva cibo e acqua. Di fronte a me, ma distanti una decina di metri, i miei due figli maschi, povere creature ebeti e gozzute, non smettono di guardarmi e di ridere tra di loro. Lo fanno sempre, anche quando passo o mi vedono per un istante dentro la casa o in un angolo della terrazza. Emettono piccoli versi, perché non possono parlare. È strano... ho sposato due donne, quando sono venuto quassù, e una è molto bella e vive ancora, il suo nome è An Wa. Ma proprio lei è la madre dei due maschi. L'altra invece, che proveniva dalle zone tropicali e aveva il volto deturpato dal vaiolo, mi ha dato quella figlia...

Ho mandato una carovana sulle sue tracce, l'ho equipaggiata perché arrivasse fino a Punakha e anche oltre. Sono tornati da poco, li ho visti improvvisamente tra loro mentre cercavo inutilmente dall'alto quando erano ancora a tre giorni di marcia dalla casa. Mi spingevo con il collo e la testa sullo strapiombo e lì vicino i miei due figli maschi ridevano sommessamente tra loro mentre cercavo inutilmente con gli occhi i suoi lineamenti sul crinale della montagna, i colori della sua veste nella fessura improvvisa di una nube.

Sono arrivati a mani vuote, anche il vecchio servo che l'aveva accompagnata non ha fatto più ritorno, scomparsi tutti e due chissà dove... Ho raggiunto il magazzino, mi sono tuffato sotto uno strato di riso e ho cominciato a nuotare là in fondo a occhi aperti, mentre le assi del pavimento scricchiolavano, allungavo le braccia e mi pareva che forse l'avrei trovata laggiù in qualche punto molto profondo, e i chicchi di riso scorrevano contro i miei occhi e le punte delle mie dita sfioravano qualche frammento sfilacciato di sacco come un nastro slacciato dei suoi sandali in fuga...

Io la guardavo, a volte, stupito di vedere lineamenti asiatici su un volto che tanto mi somigliava. Le parlavo nella mia lingua, solo a lei, e a lei non importava di capire. Le avevo permesso di lasciarsi crescere i capelli, ne aveva fatto una treccia che toccava di tanto in tanto con la mano, quando le ho parlato per la prima volta di quel viaggio, sullo sfondo di una valanga fragorosa che si era staccata di fronte di una delle grandi montagne che ci sono qui in alto, tutt'intorno. Si era levato il verso degli orsi che fuggivano atterriti verso il fondovalle.

Mi sono appena fatto portare il mantello, ho sfiorato con la mano la corta spada ricurva infilata nella fascia della tunica e intanto i miei figli stanno ancora ridendo sommessamente, l'uno nelle braccia dell'altro. Il volto di An Wa è apparso improvvisamente dietro una delle due finestre, mi ha guardato per un istante con odio.

Sono successe molte cose quando si attendeva il suo ritorno. All'inizio non me ne accorgevo. Stavo sempre qua sopra, sullo strapiombo, guardavo le nuvole sotto di me, speravo che se ne aprisse qualcuna all'improvviso. È trascorso tanto tempo così. Un giorno mi ha annunciato l'arrivo di una carovana. Non l'avevo vista avvicinarsi, erano due soli uomini e tre muli. L'abbiamo alloggiata, abbiamo nutrito uomini e bestie. Io guardavo il capo della carovana, che rimaneva ostinatamente in silenzio. Mi domandavo chi fosse, ma non osavo chiederglielo. Fuori aveva cominciato a piovere, diluviava, i fulmini sradicavano gli alberi sui fianchi delle montagne, i tuoni scuotevano dalle fondamenta tutta la casa sull'orlo dello strapiombo. Anche An Wa fissava il volto impassibile del capo carovana, che continuava a tacere. Da sotto il pavimento venivano le voci sommesse dei servi e dei parenti, coricati al buio sopra le stuoie. "Sono un emissario dello sposo!" ha dichiarato alla fine il capo carovana "Ma la sposa dov'è?" Mi sono preso la testa tra le mani.

Ha continuato a piovere per quattro giorni e quattro notti. Io mi applicavo il parapoggia di vimini sulle spalle e salivo ugualmente sullo strapiombo. Stavo immobile per ore e ore e tutta la foresta si piegava e pareva spezzarsi sopra le bestie atterrite negli anfratti. Ma se solo giravo impercettibilmente la testa scorgevo il cranio rasato dell'emissario dello sposo immobile accanto a me da chissà quanto tempo, anche lui tutto proteso sopra lo strapiombo, e allora mi assaliva il sospetto che quell'uomo non fosse in realtà un emissario dello sposo ma lo sposo stesso.

Non parlava con nessuno, non chiedeva nulla e di notte non si coricava per

dormire. Quando se n'è andato l'ho seguito con gli occhi per giorni e per giorni dal bordo dello strapiombo. Si spostava e si allontanava, in bilico sui fianchi delle montagne, scompariva e riappariva per un istante a distanza di giorni, in qualche crepa della foresta. Io andavo a gettarmi sullo strato di riso, rimanevo immobile là dentro a faccia in giù. Poi, con un colpo di reni, riemergevo muovendo grandi bracciate al di sopra della testa e certe volte mi sembrava di avere toccato il corpo di An Wa in qualche punto molto profondo e che la sua vagina e il suo ventre fossero tutti pieni di riso. Mi pareva che i servi e i parenti avessero smesso da un po' di tempo di parlare in druk-ke, perché io non potessi capirli, che avessero cominciato a parlare nelle loro lingue di provenienza, e ce ne sono di assamesi, di leпча, di gurung, certi provengono persino dalla tribù dei Monpa e dei Dakpa, sperdute a oriente. Guardavo i miei due figli maschi che ridevano di fronte a me masticando lunghe strisce di carne essiccata sul margine dello strapiombo.

Sta venendo un suono rauco di corni, sale da un canalone, da qualche villaggio sperduto o da qualche monastero. Non saprai mai come sono arrivato sin quassù, per quali strade... Fra un po' sorgeranno le grandi stelle himalajane. Mi sono avvolto nel mantello e attendo che si allarghino a macchia d'olio sopra di me. An Wa ha mandato una serva a chiamarmi, ma non andrò. Sono ancora seduto per terra, sto scrivendo al buio e i miei occhi non distinguono più le parole...

Come, che cosa potrebbero gridare quei due, precipitando? Non parole perché non possono parlare e i loro versi non sono organizzati in un linguaggio, neppure tra queste barriere di terra e di ghiaccio, deriva di continenti. Continuerebbero a ridere, forse, vedendo il mio volto schizzare via verso l'alto, rimpicciolendosi, fino alla sommità sempre più lontana dello strapiombo.

È passato altro tempo, credo. Dev'essere arrivata un'altra carovana. Sono monaci o briganti? Difficile dirlo. Bisogna stare attenti.

È notte questa giornata interminabile è finita.

Ho acceso un lume in un angolo della mia stanza, vicino alla stuoia. An Wa è in un'un'altra parte della casa. Servi e parenti si sono finalmente addormentati, sento i loro versi venire da sotto il pavimento. Già questa mattina ho osservati, quando An Wa ha aperto la dispensa per distribuire il cibo, prima che si avviassero verso il deposito, qualche centinaio di metri sotto casa. Parlavano verso il deposito, qualche centinaio di metri sotto casa. Parlavano per lo più in assamese e

io capivo che c'era qualcosa nell'aria. Mi domandavo : “Cos'è successo? Dove sono finito? Cosa ci fanno attorno a me tutti questi volti grinzosi?” Sono uscito di casa e ho raggiunto il deposito. La nuova carovana è alloggiata là sotto da tre giorni, e sono cinque uomini e sette muli. Intanto mi chiedevo se erano veramente monaci, nonostante i loro abiti e il cranio rasato. C'è qualcosa in loro... hanno volti scuri, abbronzati, ma la pelle sul cranio è così bianca, come scoperta da poco, e mani e braccia sono così muscolose... Ho guardato per un po' le loro grandi ceste, cercando di capire cosa potessero contenere, “Tra poco vi chiederò di ricambiarmi il favore dell'ospitalità!” ho annunciato al capo carovana prima di andarmene. L'uomo ha arrovesciato leggermente la testa come per sfuggirmi e io vedevo solo le sue narici che diventavano sempre più sottili e lontane.

Andrò a trovarlo ancora, tra poco, quando avrò finito questa lettera. Ci sono già andato molte volte, quest'oggi, ci sono state estenuanti trattative.

Ho lasciato il deposito e sono rientrato in casa, camminando in una schiuma di nubi sull'orlo del precipizio. Appena sono entrato ho visto An Wa. Le sono passato vicino per salire sulla balconata e affacciarmi allo strapiombo. Nello stesso istante sono stato fulminato di colpo da qualcosa. Mi è sfuggito un verso di dolore. I figli dei servi, seduti per terra, hanno alzato tutti assieme gli occhi verso di me. Mi sono portato una mano dietro il collo e subito ho capito che era stato trapassato dal suo artiglio di grifone. Non pendeva più dal collo di An Wa, infatti, con la sua capocchia di pietra turchese. L'ho guardata, anche i suoi occhi si sono assottigliati, sono diventati due fessure.

Poco dopo, sui bordi dello strapiombo, ho afferrato l'artiglio con due dita, cercando di strapparlo. Sotto di me, in fondo alla valle, le nuvole schiumavano sulla foresta. Io seguivo certi filamenti che si staccavano di tanto in tanto e fuggivano verso l'alto. Mi sono messo a pensare a lei, ma non solo a lei. Deve essere successo qualcosa di enorme, nella tua casa, quando mia figlia è arrivata lì da te...o forse prima, forse anche prima, forse addirittura prima che io venissi quasi, forse sotto i miei stessi occhi. Te ne parlo, adesso, e so che queste parole non ti arriveranno.

Così mi sono dimenticato dell'artiglio, ho abbassato la mano e ho ripreso a scrutare i fianchi della montagna fino a quando ho sentito dei passi alle mie spalle. Mi sono girato di colpo: servi e parenti erano disposti in semicerchio dietro di me. Si sono seduti per terra, capivo che stavano fissando la capocchia di pietra turchese.

se che mi spuntava dal collo e più il tempo scorreva e più capivo che stavano passando inconsapevolmente dalla mia parte. Sentivo che in qualche punto della casa An Wa stava rovesciando ogni cosa per terra con fragore. I miei figli maschi erano spariti. È difficile da spiegare... li portano in un angolo lontano, certe volte, in una stanza vuota dove le finestre danno contro una parete di roccia, anche se tutt'intorno alla casa è solo spazio...

Poi servi e parenti si sono alzati, sono andati via. Ho portato di nuovo la mano alla pietra turchese ma un secondo dopo, guardando verso il deposito, ho visto che An Wa stava parlando concitatamente col capo carovana. Forse mi ha scorto da lontano, non lo so. L'ha salutato in fretta ed è corsa verso casa. Allora sono corso fuori anch'io e intanto sentivo la pietra turchese dondolare sulla carne del mio collo. Ci siamo incrociati per un istante, io e An Wa, ciascuno dei due cercava di spingere l'altro verso il precipizio. Ho raggiunto il capo carovana e subito abbiamo cominciato a trattare. Io guardavo le grandi ceste vicino alle quali sostava sempre uno di quei due monaci o presunti monaci, con le braccia muscolose incrociate sul petto. Sono tornato verso casa. Ne stava uscendo la bambina di una delle serve, quella incaricata di alleggerire ogni tanto i miei due figli maschi, con la mano. L'ho guardata: il suo volto era lordo di materia seminale. Chiazze dense, vischiose, di colore verdognolo e addirittura azzurro. Anche la sua mano ne era imbrattata. La teneva aperta di fronte a sé, un po' staccata, mentre si dirigeva verso una polla d'acqua che sgorgava da una crepa della roccia, a piccoli passi tranquilli.

Ero di nuovo sullo strapiombo, da quanto tempo non so, quando mi sono ricordato di nuovo dell'artiglio. Stavo pensando ancora ai miei due figli maschi... cosa potrebbero gridare, precipitando, quale accelerazione potrebbe accendersi improvvisamente nei meccanismi della loro lingua, e potrebbero poi essi stessi interpretarne la forma, ne avrebbero il tempo, precipitando? E se ciò non fosse possibile, chi mai potrebbe farlo? Io, forse? Inclinando al massimo la testa, con l'orecchio sullo strapiombo per distinguere il loro verso dal verso degli orsi, dal fragore delle valanghe... Chi potrebbe? Chi oserebbe, nella frazione di un secondo, da un frammento minuscolo di quella lingua mai udita, decifrare non solo il senso di alcune parole ma di tutte le possibili voci di quel nuovo idioma, saggiarne ogni potenziale espansione? Perché i due potrebbero contraddirsi, precipitando, e da una minima variazione grammaticale nascerebbero inevitabilmente contrapposte civiltà col cigolare delle loro torri mobili, o si potrebbe viceversa risalire a

queste...e allora per di qui, passa qualcosa per di qui, potrei dire, da questo punto esatto sopra lo strapiombo, l'immagine di mia figlia ci si muove ormai dentro, coi suoi lineamenti di asiatica scomparsa, e anche la tua casa e ciò che ci è successo dentro e ciò che ci è successo prima, e io ascolterei quel verso con l'orecchio sullo strapiombo e forse qualcosa di questo verso potrei finalmente interpretare come una parola definitiva!

Mi sono dimenticato di nuovo dell'artiglio. Il tempo passava, credo. Un grande rapace ha attraversato lo spazio con una piccola bestia viva nel becco, senza neppure battere le ali. D'un tratto da un rumore lievissimo di passi, ho capito che An Wa era arrivata alle mie spalle. Non mi sono girato, ma mi pareva che il mio volto, scorrendo attorno alle ossa del cranio, mi fosse finito dietro la testa e che i lineamenti, scivolando, si fossero stirati leggermente, pur restando gli stessi, fossero diventati simili a quelli di un asiatico. Non vedevo più lo strapiombo, non sapevo più dov'era finita la pietra turchese, eppure mi è parso per un istante di essere sul punto di conseguire una vittoria.

Ho sentito i passi di An Wa allontanarsi. Subito dopo ho ricominciato a vedere lo strapiombo. L'artiglio era ancora dietro il collo. Ne ho afferrato la capocchia con la mano, ero proprio sul punto di strapparla quando ho sentito gridare in assamese. Poi il frastuono è salito su fino alla balconata, un tramestio di piedi si avvicinava. Alcuni istanti dopo il corpo di un uomo dilaniato è stato gettato per terra a pochi metri da me. Servi e parenti avevano sangue sulle braccia, anche nelle grinze dei volti, nelle piccole rughe attorno agli occhi. Quando hanno ripreso a parlare in druk-ke ho capito che l'uomo era stato dilaniato da un irbis delle nevi.

Ci siamo guardati a lungo, io e il gruppo dei servi e dei parenti. Anche se nessuno parlava non era difficile capire che la situazione si era di nuovo capovolta. Abbracciandosi la testa l'un l'altro solo i miei figli maschi rompevano il silenzio con le loro risa. Dietro di loro era apparso il volto del capo carovana, che vedevo per la prima volta all'interno della casa.

Il resto della mattina è passato così. Io non ho preso cibo. Mentre passavo vicino alla porta una favilla, staccatasi da un tizzone che un servo mulinava nell'aria, è venuta a spegnersi contro le mie labbra. Sono sceso di nuovo nel deposito. C'è stata una nuova, estenuante trattativa col capo carovana. Gli altri, accovacciati vicino alle ceste, tenevano gli occhi chiusi fingendo di dormire.



Adesso sto pensando di nuovo a quella cosa... Ho appoggiato la testa contro la parete, in un momento di stanchezza, e la pietra turchese ha tintinnato per un istante. Significa che l'artiglio è ancora lì. Non ci ho più pensato per il resto della giornata. Pensavo all'irbis delle nevi. Non capivo cosa stava succedendo intorno a me, sentivo i passi di An Wa che correva da un capo all'altro della casa sui volti dei servi e dei parenti si divincolava un riflesso buio come un'ombra nell'acqua. I miei figli maschi hanno suonato i loro tamburi per tutto il pomeriggio, accovacciati sullo strapiombo.

Mi sono spostato attraverso la casa, poco fa, e passando davanti alla camera di An Wa ho visto l'ombra della sua testa contro una parete. Era accucciata di fronte al corpo nudo di uno dei servi, la cui ombra arrivava fino al soffitto. Gli parlava sottovoce, con la bocca contro il suo basso ventre, e sembrava incitarlo a qualche impresa perché l'ombra di una sciabola, impugnata dall'uomo a braccia sollevate, ha attraversato improvvisamente tutto il soffitto. Nel resto della casa, rannicchiati sulle loro stuoie, servi e parenti sembravano dormire, eppure sentivo i loro occhi sopra di me mentre passavo vicino nell'oscurità. Credo di conoscerne la ragione : il fatto è che non sono più vestito come prima, da un po' di tempo in qua...

Ci penso ancora...Hai mai visto due ebei suonare il tamburo sull'orlo di uno strapiombo? Hai mai sentito un suono simile? Io l'ascoltavo, ma non ero vicino a loro, ero dentro, li vedevo da una piccola finestra. È vero, non sono più vestito come prima. È successo poco fa. Stavo osservando i miei abiti asiatici, mi dicevo che erano come quei suoni di tamburo sullo strapiombo. Mi sono avvicinato a una vecchia cassa di legno. Ci ho frugato dentro per un po', fino a quando mi è capitato in mano un pezzo di carta ripiegato più volte. L'ho disteso con precauzione, un po' alla volta, e alla fine ho capito che si trattava di un frac, o meglio del modello in carta usato a suo tempo per confezionarlo. Non avrei mai pensato che fosse arrivato sin quassù, non mi ricordavo più di quel vestito, di quello vero, voglio dire, e tanto meno del modello. Ne sai qualcosa tu? Ci dev'essere stata una cerimonia da qualche parte, in ogni modo... Mi sono tolto i vestiti asiatici, ho indossato quell'abito di carta, piano piano, per non stracciarlo, infilando la spada ricurva nella fascia che ho stretto di nuovo attorno ai calzoni. Sono uscito per un po' sull'orlo dello strapiombo e sopra di me c'erano solo stelle

Poi sono sceso fino al deposito. Non ho avuto bisogno di svegliarli. Sono

rimasto diritto sulla soglia, non avevo mantello, dentro hanno cominciato subito a tremare come foglie. “Scenderò di nuovo” ho detto “e allora vi consegnerò quanto sapete!” Ho girato la schiena e sono tornato indietro ma mi sembrava che qualcuno mi stesse guardando dalle finestre della casa. Sentivo la coda dell’abito sbattere contro le mie gambe, una sola, perché l’altra non c’è più, è stata strappata, anzi, a guardare bene quello che ne resta sembra che sia stata addirittura lacerata a morsi e poi inghiottita. Ho attraversato ancora la casa e quando sono tornato di nuovo sullo strapiombo ho capito che non ero solo. Avevo il mantello, adesso, ma la carta che c’era sotto rumoreggiava a ogni passo. Scricchiolava, soprattutto attorno alle giunture di gambe e braccia perché in quei punti è rimasta piegata per molti anni in senso opposto. Continuavo a scricchiolare, camminando avanti e indietro sopra lo strapiombo. Pensavo ancora al suono dei tamburi. Non ci pensavo per caso. C’era un contorno più scuro contro il cielo... non proprio il cielo. Il cielo è più in alto. Grosse nuvole non ce n’erano, stavano alla larga. Io scricchiolavo, Deve esserci una piega a metà schiena, orizzontale, passa da parte a parte. Già proprio... una bella cerimonia! Ne sai qualcosa, tu? Ho sentito un rumorino. Non adesso, prima. Ma escludo che potesse trattarsi di una piccola risata. Neppure di un singulto. E non era neanche un verso, neppure un versolino. Era veramente e soltanto un rumorino, quale potrebbe sfuggire a un oggetto, una volta sola nella sua vita, inspiegabilmente, durante una rotazione attorno a se stesso assolutamente identica a tutte le altre. Le nuvole se ne stavano alla larga, non mi inzuppavano il vestito. Sono tornato di fronte al contorno, un po’ più scuro contro il cielo : c’erano dentro un paio di occhi sbarrati, sembrava che a un’unica vite fossero spuntate due teste. “Sono loro due!” mi sono detto. Niente. Ho sollevato le braccia nell’aria, muovendole smisuratamente sull’orlo dello strapiombo. Adesso non potrei ripetere quel gesto, sono cose che si fanno una sola volta nella vita. Sotto il mantello il colletto del frac di carta è rimasto appeso per un istante alla capocchia di pietra turchese , come a un attaccapanni. Non si è stracciato, però. Ho disteso ancora di più il braccio sinistro, perché nella manica destra c’è un’altra piega oltre a quella all’altezza del gomito, proprio al centro dell’avambraccio. Anche la mia mano deve essersi allargata a dismisura, le dita devono essere diventate interminabili, e le tenevo divise, quattro da una parte e il pollice dell’altra. Il loro raggio d’azione era davvero molto vasto. Anche il pollice ha lavorato bene, devo dire, nonostante fosse solo, ha lavorato meglio, se è per quello, perché le quattro dita, colpendo punti diversi di ciascuno dei due volti, non erano mai d’accordo fra di loro, mentre il

pollice solo, con la sua superficie inflessibile e decorata... in pieno volto...come una stecca da biliardo al culmine della sua concentrazione. Via! Sono volati in perfetto silenzio giù dallo strapiombo.

Un istante dopo ero tutto proteso in avanti, il mio orecchio si allargava a dismisura sopra la voragine per cogliere il più piccolo suono che potesse uscire dalle loro teste, la testa faticava a sostenerlo e dovevo stare aggrappato alla ringhiera per non precipitare. Un pensiero mi era scoppiato di colpo nella testa: “Ecco, è il momento!” La macchia del mio profilo galleggiava sullo strapiombo, il mio orecchio era sempre più vasto, era diventato trasparente e crudo. Ma fuori di me era solo nero e silenzio, così nero e così silenzio che non si capiva dove finiva il loro silenzio e dove cominciava quell’altro silenzio più grande. Eppure, eppure, mi dicevo -e si accendevano dentro di me lampi di selvaggia speranza- esisteva forse un margine, una sutura e su questo margine... Ma era tutto e solo nero e silenzio. “Maledetti!” ho pensato “Avete avuto voi l’ultima parola!”

Quando sono rientrato in casa mi sono passato un mano sul volto, mi sembrava che fosse diventato tutto nero, galleggiando sullo strapiombo, anche gli occhi che erano rimasti aperti e sbarrati sopra lo strapiombo. Ho scritto qualcosa in fretta sulla coda del frac di carta, torcendo il busto, per paura di scordarmene. Avrò tempo di pensarci più avanti, forse.

È passato altro tempo. Sono uscito di nuovo, poco fa, per confrontare i due silenzi. È stato dopo che sono sceso giù, ma avevo già visto l’ombra della sciabola impennata contro il soffitto. Nel buio è volato un rampino, è passato a pochi centimetri dal mio volto, senza stracciarlo. Forse, pensavo, se confrontassi i due silenzi, quello di prima e quello di adesso, da una minima differenza... e allora le torri mobili ricomincerebbero a cigolare e le fiere si sveglierebbero di soprassalto dentro le loro tane e le valanghe, bloccate lungo tutto il fronte di un vertiginoso pendio, riprenderebbero a precipitare e a sospirare, e l’acqua produrrebbe ancora attrito, scivolando e fischiando nella testa delle montagne e io da un minimo appiglio potrei far scaturire... e potrei innestarmi su quei fili che sicuramente da qualche parte ci sono, che mi potrebbero collegare a tutto quanto è finora successo qui dentro. E potrei riscriverci anche il sistema dei passi di mia figlia nella tua casa oltre la tua casa, senza muovere un passo, rimanendo, qui dove sono, così avulso, così allontanato, fino al punto oltre il quale ogni traccia si perde...

Questo pensavo, sull’orlo dello strapiombo.

Poco fa mi è tornato in mente quanto ho scritto sulla coda del frac, sappi solo che è scritto! Le parole si torcono su questo foglio di carta di riso che sto imbrattando, come se altri occhi, e non i tuoi, le stessero leggendo in questo stesso istante, come se stessero pensando dentro di sé: “C’è aria di famiglia in questi occhi!”

Mi sono alzato di nuovo. Lentamente, senza stracciarmi, e risuonavo. Quando l’hai capito? Non lo saprò mai. Forse in quello stesso istante stavo seguendo il volo geodetico di un rapace tra due immaginari punti dello spazio. Sotto il pavimento molte bocche stavano bisbigliando tra loro, come all’interno di uno stesso sogno. L’ombra gocciolante di una sciabola si sposta lungo i muri della casa. An Wa è distesa per terra, sulla schiena, ma tiene le zampe alzate e spalancate contro il muro. Sta guardando l’ombra interna del canale del proprio utero contro la parete e l’ombra attraversa lo spessore del muro e sbuca all’esterno della casa come una canna fumaria sopra lo strapiombo. Mi sono alzato appena in tempo... appena in tempo perché un istante dopo, sbucando da una fessura tra due assi del pavimento, è apparsa la testa luccicante di un rampino. Sfrecciava avanti e indietro, cercando di agganciarmi. Si è fermata un istante, stupita di non incontrare resistenza, ha cercato ancora un po’, è salita più in alto per dilaniarmi, si è spostata di nuovo, girandosi tutt’intorno come un periscopio, ha cominciato a correre all’impazzata lungo tutta la fessura del pavimento e nello stanzone di sotto la piramide dei servi e dei parenti, l’uno sulle spalle dell’altro, stava di certo barcollando avanti e indietro, sormontata dal manovratore del rampino. Era vicinissimo, in realtà, ma la fessura non mi intersecava. Non sono riusciti ad agganciarmi, per tirarmi giù facendomi passare attraverso la fessura. Non hanno agganciato neppure la coda del frac, per accalcarsi attorno a quella e leggere cosa c’è scritto sopra. Io forse me ne sarei dimenticato, dopo un po’. Peccato, ti è andata male!

Poi il rampino si è ritirato, è scomparso di nuovo nella fessura. Scendeva piano piano e, piegato com’era, mi sembrava che stesse facendo un inchino. Mi ritiro anch’io, restano ancora poche cose da dire.

Ho cambiato posto, mi sono seduto su un asse un po’ più larga e le due fessure corrono ai lati del mio corpo senza intersecarmi. Fra poco porterò questo quaderno al capo carovana, gli insegnerò come spedirlo una volta arrivato a Puna-kha. Non so ancora se si è finalmente deciso ad accettare l’incarico. È tutto il giorno che trattiamo. Lo chiuderò bene in una busta, perché non possa leggerlo

durante il viaggio. Ma forse lui straccerà la busta e lo aprirà, una notte, in fondo a una grotta, per decifrare le parole contro il fuoco. E subito ritornerà indietro, selvaggiamente verso la casa.

Ma allora non ci sarò.

Non rientrerò neanche per un istante, dopo essere disceso fino al deposito, e forse il manovratore del rampino si sarà già addormentato in cima alla piramide. Mi chiedo ancora perché ho spinto mia figlia a questo viaggio. Doveva fare da tramite tra noi, un'ultima volta prima della fine? E' stato veramente per questo? A volte, quando sono accovacciato sullo strapiombo e viene da lontano il suono rauco dei corni e delle trombe, mi sorprendo a pensare che forse il vero motivo non è questo, o perlomeno non è soltanto questo, forse miravo a qualcos'altro, forse non eri tu la persona che lei doveva incontrare, e noi ormai lo sappiamo molto bene...

Ecco, sto per salutarti, ma direi proprio che adesso siamo pari. Tu non leggerai mai queste parole, che si torcono ancora sulla carta e non è solo per il buio o per il lume che si allunga e sta per finire.

Domani bruceranno l'uomo dilaniato dall'irbis delle nevi. La pietra turche- se è sempre al suo posto, dietro il collo. Mi sembrava importante che si sapesse anche questo!

Passerò vicino all'uomo che manovra il rampino, scenderò verso il deposito e poi riprenderò a salire dall'altra parte del crinale. Mi allontanerò rapidamente dalla casa e per molto tempo sentirò solo il suono del mio abito di carta sotto il mantello. Ci sono zone, molto più in alto ancora, abitate da minuscole popolazioni che si accampano lassù per pochi mesi all'anno, predoni, nomadi e seminomadi, uomini che viaggiano e si spostano tra le montagne inseguendo per i loro commerci le carovane. Attraverserò le tundre, i deserti alpini. Se ci sarà un po' di sole il mio corpo proietterà una piccola ombra sui fianchi delle montagne. Entrerò un giorno in uno dei piccoli villaggi che ci sono lassù, invisibili finché non ci sei proprio dentro, sulle terrazze moreniche e gli anfiteatri glaciali.

Ritengo opportuno terminare questa antologia di testi da *Romanzo di Fuga* ricapitolando le linee essenziali di questo difficoltoso viaggio dentro ad un'opera in cui era necessario avventurarsi poiché di grande importanza per il corpus dell'Autore, in quanto la sua composizione e il suo abbandono hanno segnato un momento importante nel tortuoso percorso che ha condotto l'autore la sua poetica.

- 1) *Romanzo di fuga* è il primo tentativo di romanzo lungo da parte dell'autore.
- 2) *Romanzo di fuga* è l'esatto opposto de *Gli esordi*. Dove *Romanzo di fuga* è *impasse* *Gli esordi* è, per l'appunto, *esordio*. L'antitesi fra i due testi è simboleggiata opportunamente da due stemmi: l'immagine "piccola e in rilievo di un serpente nell'atto di inghiottire un neonato" è lo stemma della città di *Romanzo di fuga*, mentre quella della "fiera rampante" è lo stemma della villa in cui soggiorna il seminarista ne *Gli esordi*.
- 3) *Romanzo di fuga* è in un certo qual modo correlato in antitesi ai *Canti del caos*, ovvero: In *Romanzo di fuga* la nascita è impossibile e ciò si rivela nell'*impasse* della fuga orizzontale, mentre nei *Canti del caos* (immaginati per la prima volta dall'autore in una pagina di *Lettere a nessuno* del 1981) invece il viaggio avviene attraverso uno sfondamento di piani dove la voce, attraverso il canto, diviene lo strumento principale per attuare la possibilità di nascere, ovvero essere forma sul limite del caos.

### 3. 1983: *La cipolla*

I modi di nominazione presenti nell'opera moreschiana conoscono un momento cruciale in *La Cipolla*. Il libro ha una particolarità degna di nota. Dentro a questo romanzo non ci sono nomi propri che designano personaggi umani. I protagonisti sono nominati *lui* e *lei* per tutto il romanzo. Invece i personaggi di contorno, peraltro pochi, saranno racchiusi nelle brevi azioni che faranno alla presenza di lui, mentre cammina per una città deserta e inospitale in cui precedentemente aveva abitato. Ma il suo ritorno, non sappiamo perché, non è gradito agli abitanti del posto. Quelli che lo incontrano lo salutano svogliatamente o provano ad evitarlo. Non sappiamo il perché di questa fredda accoglienza. Il protagonista è un uomo solo che vaga per la città aspettando che la moglie torni da lavoro. Abitano in un piccolo monolocale affittato all'inizio del romanzo. Ecco l' *incipit* del libro:

“Siamo arrivati di mattina presto, in questa grande città di cui non dirò il nome, confusi tra gruppi di pendolari che giocavano a carte e sbadigliavano. Il treno aveva già cominciato a rallentare, prima di fare il suo ingresso nella stazione, si era inclinato leggermente da una parte.”<sup>31</sup>

La trama è fortemente insolita. Il critico Carlo Alberto Madrignani lo definì “il primo romanzo sessuale del nostro Novecento”<sup>32</sup> tessendone i pregi in una memorabile recensione apparsa in *L'Indice*. Nel romanzo l'”obiettivo” che il protagonista persegue è quello di possedere la propria donna. Così nel romanzo il lettore si trova di fronte ad una situazione forte ed inaspettata: un uomo che macchinalmente ripete un atto sessuale; un atto che sembra essere l'unico atto che sia capace di fare.

In una trama così insolita i nomi e in certi casi la loro assenza ci aiutano a capire il significato profondo di questo romanzo breve. I nomi presenti sono solo quattro (sei se includiamo anche lei e lui, che non sono altro che i pronomi di terza persona singolare, maschile e femminile). Due soli di questi sono di esseri umani.

E non sono nomi veri e propri ma nomignoli. Tato e Tata sono i nomi della

---

<sup>31</sup> *Il combattimento*, p.173

<sup>32</sup> C. A Madrignani : *Coitus iteratus*, in *L'Indice*, giugno 1995.

coppia che abita accanto a lui e lei. Le due coppie sono confinanti di stanza. Solo un muro poco spesso e fatto molto approssimativamente li divide. Ecco la loro apparizione nel romanzo:

“Sono rimasto per un po’ nel dormiveglia, con l’orecchio contro la cipolla, finché un leggero parlottare mi ha svegliato.

“Avranno affittato la stanza confinante, - mi sono detto – o, meglio, l’altra metà di quella stanza...”

Si c’erano proprio due persone dall’altra parte, stavano bisbigliando oltre quella parete divisoria.

“Avranno la tastiera del letto contro la nostra...” (...)

Non stavano parlando non era difficile capire cosa stavano facendo. Eppure, eppure...

Ho appiattito maggiormente l’orecchio contro la cipolla. Si sentiva smaniare. Poi, sottovoce :

“È inutile...”<sup>33</sup>

I nomi Tato e Tata non sono certo scelti a caso; sono vezzeggiativi che classicamente le coppie si dicono reciprocamente nei momenti di tenerezza. Tenerezza che manca totalmente nel rapporto fra lui e lei. Lui, infatti, totalmente avvolto nella carnalità estrema del suo rapporto, sbeffeggia Tato per il suo amore totalmente etereo e privo di qualsiasi componente sessuale. Non a caso queste due coppie sono divise da un muro. Poi nel libro accade un qualcosa che ha un’importanza capitale sia ai fini della trama del libro sia per la nostra analisi onomastica. Il protagonista acquista due tartarughine e decide di battezzarle con due nomi propri. Le chiama Romeo e Giulietta.

“Ho comperato due tartarughine d’acqua dolce da un ambulante. “Le scelga bene!” mi sono raccomandato. Ce n’erano molte accatastate in una vaschetta, si arrampicavano le une sulle altre cercando di vedere oltre i suoi bordi. Ho comperato anche il mangime e la tartarughiera, con una palmetta di plastica al centro. A casa le ho esaminate con cura per imparare a distinguerle, ho studiato a lungo le differenze sulla parete inferiore dei loro gusci, i piccoli geroglifici neri sul fondo

---

<sup>33</sup> *Il combattimento*, cit., p. 192-194



giallo. E siccome alcuni indizi mi hanno fatto pensare che fossero un maschio e una femmina, per distinguerle non ho trovato di meglio che chiamarle Romeo e Giulietta “<sup>34</sup>

Così, con questa scena, arriviamo al paradosso. Accade che nel romanzo gli unici nomi propri siano portati da due animali. Gli esseri umani no. Devono accontentarsi di una terza persona singolare o tuttalpiù di un vezzeggiativo trito. Quindi, ricapitolando il tutto in un piccolo schema, la situazione è questa:

	Nomi propri	N.P. Vezzeggiativi	Pronomi personali
Animali	Romeo e Giulietta		
Esseri umani		Tato e Tata	lui e lei

Questo strano dato nell’economia del romanzo si traduce nella svolta della trama. L’uomo dopo aver acquistato le tartarughine riesce a uscire dal circolo vizioso in cui era caduto ed entra nel miracolo del concepimento insieme alla sua donna. Solo ingabbiando questi due esseri animali, facendoli entrare nella loro stanza, i due protagonisti riescono a riacquistare la dimensione animale e quella identitaria in un solo colpo<sup>35</sup>. La finalità di un’intera esistenza quale la nascita di una vita accade in questa stanza in cui le due tartarughine sembrano incarnare il tassello mancante di quel concepimento che tardava ad avvenire. Quell’azione ripetuta e vuota acquista un nuovo significato.

Romeo e Giulietta, quindi, sembrano quasi rappresentare la dimensione procreativa dell’amore. Un ritorno alla natura dentro la cattività di una stanza chiusa. Qui il richiamo shakespeariano è da trascurarsi in quanto ci troviamo al di fuori del nome parlante e stratificato di matrice postmoderna. Lo stesso vale per l’etimo dei nomi. Ciò che importa qui è l’uso del nome proprio per due animali che evidentemente sono, come Tato e Tata e lui e lei, una coppia. E che, forse,

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 187-188

<sup>35</sup> La dimensione identitaria non è mai presente per lui e lei nel romanzo. Non a caso sono privi di nome. Tutto cambia quando le tartarughine Romeo e Giulietta entrano nella loro stanza. Queste tartarughine dal nome nobile rivoluzionano la trama dell’intero romanzo e tenendo presente *l’usus scribendi* onomastico di Moresco è quasi certo che lui e lei riuscirebbero a meritarsi un nome dopo la scena del concepimento che li vede protagonisti.

grazie alla convivenza con l'animalità di due tartarughine che hanno un nome proprio, diventano protagonisti di un amore che è rappresentato dalle due precedenti coppie e finisce per superarle nella scena finale del concepimento, culmine di tutto il romanzo.

Dopo questa esperienza Moresco evolverà la nominazione dei personaggi a ben altre vette di complessità. Ma *La cipolla* ci consente di prendere atto di una rivoluzione macroscopica che l'autore mantovano porterà alle estreme conseguenze nelle sue future opere: cioè il rifiuto della stratificazione del nome e un uso onomastico nuovo in cui il nome proprio acquista nuovi vertici espressivi.

### 3.1 2005: *Il re*

Nel 2012 sono stati ripubblicati *La camera blu*, *La buca*, *Clandestinità*, *La cipolla* insieme a un nuovo racconto intitolato *Il re*. Le cinque opere brevi hanno così trovato una collocazione definitiva nel corpus moreschiano con il titolo cumulativo di *Il combattimento*. *Il re* è un racconto di grande interesse perché crea un ponte ideale fra *Clandestinità* e l'irradiante finale di concepimento e nascita di *La cipolla*. Si ricordi, inoltre, che, essendo del 2005, probabilmente è stato composto contemporaneamente ad un libro in cui Moresco parlava della sua famiglia, *I randagi*. In *Il re* si narra la visita segreta del re esiliato in una villa di nobili che lo accolgono solennemente. La villa è proprio quello in cui è ambientato *La camera blu*<sup>36</sup>. Però *Il re* anticipa cronologicamente quest'opera perché la Signorina è ancora nel ventre della madre. Il racconto è sovrabbondante di nomi. Ciò non può che colpire perché, ricapitolando, in *Clandestinità* e *La cipolla* sono presenti solo cinque personaggi che hanno nomi propri: Ciro, un fungo pluricellulare; Romeo e Giulietta, due tartarughine; Isabel, una cagnetta; Abd, un guerriero immaginario. E invece in *Il re* sono presenti moltissimi nomi e la maggior parte di questi sono riferiti a persone di sangue blu. Già nella parte incipitaria il conte Vasco elenca ad un bambino, l'io narrante, tutti i nomi dei nobili che abitano nella tenuta:

"Vedi [...] tutte le persone che vivono in queste case [...] la Tilde, la marchesa Nivea [...] la marchesa Daria mia moglie [...] le contesse Mia e Sua ( il conte Stinco [...] donna Paresi [...] il conte Sauro [...] la contessina Cecia [...] Bene, noi siamo gli eredi della nobiltà guerriera venuta giù con le prime orde delle tribù germaniche dalla Pannonia, con Alboino [...] Tra le persone che vedi in que-

---

<sup>36</sup> Si ricordi che questa villa ricomparirà sia in *Gli esordi* che in *Gli increati*.

sto cortile ci sono discendenti dei nobili carolingi, degli ordini combattenti, cavalieri teutonici, templari, discendenti dei guerrieri longobardi, dei nobili del Barbarossa, dei consoli guerrieri genovesi, della nuova nobiltà veneziana, i Morosini, i Dandolo, i Mocenigo, dei conti di Tuscia, della contessa Matilde. E ce ne sono che vengono da un ramo della nobiltà ghibellina, il conte Stinco [...] mentre donna Paresi è una guelfa."<sup>37</sup>

I nomi presenti dentro a questa lunga lista sono effettivamente quelli incontrati da Antonio Moresco nella sua esperienza biografica. Persino uno dei nomi che sembra essere frutto di una rielaborazione narrativa, Donna Paresi, invece è stato incluso così com'era dall'autore. Infatti Donna Paresi era il nome che era stato dato ad una donna nobile che invece si chiamava nella realtà Maresi, con ogni probabilità il diminutivo di Maria Teresa. Così, oltre allo sgomento istintivo verso i nomi, è da sottolineare la profonda influenza che hanno avuto su di lui i nomi di cui è stato spettatore nei primi anni della sua infanzia:

" [...] questa genesi dei nomi a cui io ho assistito, che avvenivano proprio in queste zone anche arcaiche sia della campagna che della nobiltà, probabilmente io le ho interiorizzate e si sono fuse con questo mio sgomento, questa vergogna per i nomi che nomi non sono nomi."<sup>38</sup>

È curioso che, prima della lunga lista di nobili con tanto di note storiche, il bambino affermi questo intorno al suo nome:

"E (il conte Vasco.) ci aggiungeva anche un nome, nel chiamarmi, il mio nome, presumo, per forza! Anche se adesso non mi ricordo che nome avevo."<sup>39</sup>

Questo mistero onomastico si comprende solo alla fine del racconto. Ma andiamo avanti. La quotidianità della tenuta è sconvolta da una notizia che Piumetta<sup>40</sup>, la figlia della stiratrice, comunica al bambino. Il re, ufficialmente in esi-

---

<sup>37</sup> *Il combattimento*, cit., p.254-255. La marchesa Daria sarà nominata in un brano importante di *Gli in creati* come si vedrà più avanti.

<sup>38</sup> *I miei nomi*, cit.

<sup>39</sup> *Il combattimento*, cit., p.254. Questa situazione onomastica accade similmente in *La lucina*, intenso romanzo breve pubblicato dall'autore nel 2013. I due protagonisti sono un uomo adulto ed un bambino morto. Quando l'uomo chiede al bambino quale sia il suo nome, questa è la risposta: " Non lo so (...) Si vede che non lo ricordo. (...)". A. Moresco, *La lucina*, Mondadori, Milano 2013, p. 112. Durante il dialogo con l'adulto, il bambino non si ricorderà mai il suo nome però afferma che i compagni di scuola lo chiamano Stucco. Un nome dovuto al fatto che (lo dirà il custode della scuola all'uomo) il bambino mangia lo stucco. Quello che conta, però, in questo caso è come il bambino di *La lucina*, come quello di *Il re*, non ricordi il suo nome.

<sup>40</sup> Questo nome, a differenza degli altri, sembra essere inventato da Moresco. Infatti si sposa perfettamente con la figura di questa bambina lieve proprio come una piuma. In *Gli esordi* accadrà

lio, arriverà in gran segreto per fare un grande banchetto con gli altri nobili. Il bambino ringrazia l'amica della notizia ma sfortunatamente entrambi, a causa della loro età e del loro rango, non sono ammessi alla cerimonia.

Quando arriva i nobili gli tributano omaggi ed iniziano festeggiamenti sfrenati. Addirittura il re si lancia nel cantare la famosa canzone da taverna *Osteria numero uno* lasciandosi alle spalle, almeno per una sera, il bon-ton regale. Alla fine del ricevimento il re congeda gli inservienti e s'imbatte nel bambino che, ancora una volta, non sa come si chiama:

"Il re si avvicinò così alla cuoca, ai suoi due aiutanti, al cameriere, alla ragazza delle verdure, chiese a ciascuno il nome, per ringraziarli di persona con la voce impastata, ondeggiando. «Questa notte il mio regno era qui, la mia reggia era qui » disse guardandoli tutti in volto. « E il vostro re ha mangiato dalle vostre mani come un bambino.» Si girò per uscire, e nel far questo mi vide, immobile, invisibile, nel mio angolo. «E tu chi sei, piccolino?» chiese all'improvviso anche a me, che stavo in piedi, impalato, di fronte alla mia seggiolina. « Non lo so» riuscii solo a dire [...]"<sup>41</sup>

Dopo questo avvenimento il bambino/io narrante scopre che la villa è diventato uno scenario di devastazione e non riesce a comprendere cosa sia potuto accadere. Chi è stato a ridurre così l'aia e i nobili della villa? Così accorre in suo aiuto la vocina che esce dalla pancia della Marchesa Nivea: il re ha violentato tutti, nessuno escluso. Il bambino è riuscito a scampare alla sua furia solo grazie al fatto che non era stato invitato al banchetto. Questo scenario di devastazione che non sembra lasciare speranza alcuna è invece attenuato dalla vocina del feto che parla al bambino:

"Sì, sì, tu sei qui, assieme me. Hai anche tu gli occhietti chiusi, grinzosi. [...] Tu non sei solo, qui c'è dentro un'altra bestiolina fredda, bagnata, vicino a te. Dove credevi di essere? Tu non sei lì, sei ancora qui, qui con me. Non sei ancora nato ma nascerai. E poi, solo dopo che sarai nato tu, nascerò anch'io. Nascerò per te. [...] Prima te e poi me, prima te e poi me, prima te e poi me. [...] ... Ma tu nascerai, nascerai!"<sup>42</sup>

---

qualcosa di simile con Albino che l'autore inventa proprio perché aveva bisogno di questo "sfondamento di luce" insito nel nome.

<sup>41</sup> *Il combattimento*, cit., p.274

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.281

Così termina il racconto. Il bambino non è ancora nato ma nascerà insieme al feto che, nonostante la borsa del ghiaccio che col suo freddo ne minaccia la nascita, diverrà la Signorina.

Questa situazione dal punto di vista onomastico è simile al popolo del primadopo "che non si sa se sarà non si sa se nascerà" presente alla fine della terza parte dei *Canti del caos*. Per arrivare a questo grado onomastico bisogna pazientare ancora un poco, però qui basti notare che la condizione del bambino di *Il re* è in tutto per tutto uguale a quella del popolo del primadopo perché anche lui non sa se nascerà. Solo alla fine del racconto il feto predice al bambino che insieme nasceranno mettendo fine al limbo senza nome in cui sono caduti. È chiaro, quindi, perché il bambino non ricorda il suo nome: deve ancora nascere.

È interessante notare come vi sia un parallelo fra *Romanzo di fuga* e *Il re*. Questo è simboleggiato da due scene che si contrappongono: infatti, se da una parte nel capitolo 7 di *Romanzo di fuga* il neonato viene mangiato dal serpente dall'altra in *Il re* un falco si posa minaccioso sul ventre gonfio della marchesa Nivea. Il falco è, in tutto e per tutto, un degno successore del serpente ma, in questo caso, viene scacciato. Solo allora il racconto può avere una fine che si ricollega addirittura a *Gli increati*: "...Ma tu nascerai, nascerai!"<sup>43</sup>. Infatti in questo romanzo l'autore nasce addirittura due volte.

Infine occorre sottolineare un dato fondamentale riguardante i nomi dei nobili presenti in *Il re* che sono equivalenti ai nomi dell'elenco del telefono da cui è iniziata la nostra analisi. Questo si comprenderà pienamente confrontando i nomi di *Il re* con alcuni della prima parte di *Canti del caos*. E, soprattutto, la "reggia tumorale" di *Il re* si contrappone alla "reggia increata" che è alla fine di *Gli increati* creando così una corrispondenza forte fra il primo e l'ultimo grado onomastico presente nella tassonomia moreschiana. Si prenda per buona, almeno per ora, questa affermazione poiché potrà essere argomentata solo nella parte finale del nostro percorso.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*

#### 4. I nomi in *Gli esordi*

*Gli esordi* è il primo romanzo lungo di Antonio Moresco, scritto fin dai primi mesi del 1984 ma pubblicato solo nel 1998<sup>44</sup>. Questa opera è la prima parte di una trilogia che è continuata con *Canti del caos* e culmina con *Gli increati*. Nella prima parte del romanzo ci vengono presentati due personaggi che incontreremo anche in *Canti del caos* e che possiamo definire i protagonisti de *Gli esordi*: il loro nome è Il Gatto e il Matto. Anche questa volta ci troviamo di fronte a nomi che sono affini a la Signorina. Il Gatto è il “maggiore dei prefetti” del seminario in cui il Matto sta prendendo i voti. Nella atmosfera solenne dell’ambiente religioso, in cui i due vivono, appaiono pochissimi nomi, e, come vedremo per *Canti del caos*, il ritmo narrativo si modifica a seconda della quantità di nomi che appaiono sulla pagina. Per esempio ciò avviene quando il Matto lascia temporaneamente il seminario per andare a Ducale dove si terrà il matrimonio di Turchina. In poco tempo si susseguono, come in un’esplosione, molti nomi che sembrano sottostare alla regola del nome comune che attraverso la maiuscola diviene nome proprio. Per la verità molti di questi tranne uno:

“Siamo quasi a Ducale!” sentii che stava gridando il Nervo, con la testa tutta girata da una parte. [...] Ora la motocicletta non rombava più. Il Nervo l’aveva spenta con la consueta carezza alla parte inferiore del fanale, prima di sollevare una gamba lucente per smontare [...] “Non mi riconosci più? Sono la Pesca!” Un istante dopo si spalancò la porta della serra. “Vieni su a salutare lo Ziò!” disse la Iole” [...] Non distinguevo bene i lineamenti del suo volto perché dal catoio che aveva di fronte salivano strati leggeri di vapore, levandosi dall’acqua bollente appena versata da una delle brocche. La Iole era andata a fermarsi dietro la sua testa calva, aveva ricominciato a raderla attorno alle orecchie e sulla nuca con la macchinetta. Mi fermai per pochi istanti nel vano della porta. Non si capiva se, dietro la sottile barriera del vapore, lo Ziò mi stava in qualche modo salutando. Mi allontanai senza fare rumore. Ma, prima di scendere nuovamente in cortile, passando accanto a un’altra stanza che aveva la porta spalancata, scorsi d’un tratto il volto di Turchina, che si stava pettinando di fronte a uno specchio”<sup>45</sup>

Arrivato a Ducale il seminarista s’imbatte in numerosi personaggi che hanno un nome comune divenuto nome proprio grazie all’uso della lettera maiu-

---

<sup>44</sup> *Gli esordi* è stato ripubblicato nel 2011 presso Mondadori. Il testo, rispetto a quello del 1998, è stato modificato dall'autore con alcune varianti.

<sup>45</sup> A. Moresco, *Gli esordi*, Mondadori, Milano 1999, p.59,61-65

scola: Il Nervo, Turchina, lo Ziò, la Pesca<sup>46</sup>. Però la Iole, un nome proprio, differisce dai precedenti nomi. Questo accadimento è alquanto strano per l'economia onomastica dello scrittore mantovano, in cui il nome proprio difficilmente appare d'improvviso, anzi, di sovente il personaggio per guadagnarsi un nome proprio deve affrontare un lungo percorso<sup>47</sup>. A chiarire la scelta del nome Iole per fortuna è stato lo stesso autore nell'intervista riportata in appendice:

“La storia della Iole adesso te la racconto in anteprima... La Iole non si chiamava così nel manoscritto, aveva un altro nome. Poi un amico mi ha detto: “Forse è meglio cambiare quel nome”. Perché, diceva, è già tutto così numinoso in questa parte del libro. E io l'ho ascoltato perché probabilmente aveva ragione quando c'era solo *Gli esordi*. Mentre adesso che c'è anche tutto il resto, ci sta bene il nome che aveva prima... È come se io, dall'inizio, senza saperlo, vedessi più in là. Insomma la Iole si chiamava nel manoscritto (e così si chiamerà nella nuova edizione) la Dea. Però anche questo nome, che può magari essere visto come simbolico, è un altro di questi straordinari, incredibili nomi che ho incontrato sulla mia strada. Era il nome della moglie di un uomo che tutti chiamavamo Tatone.”<sup>48</sup>

Il nome Iole è stato così espunto nella nuova edizione di *Gli esordi* per far posto a “la Dea”. Questo è un ulteriore dato che testimonia l'attenzione con cui Moresco segue un progetto onomastico ben definito in cui è difficile trovare eccezioni. Infatti i nomi di persona in senso classico nell'opera di Moresco sono privilegio raro. Un privilegio che il personaggio si guadagna lungo la narrazione. Quando il Matto tornerà da Ducale per rientrare in seminario, infatti, incontrerà nel suo percorso altri nomi, come il Cavatappi per esempio, ma mai nomi veri e propri. Infatti ne *Gli esordi*, dopo l'espunzione di Iole, rimane un solo nome proprio “meritato”<sup>49</sup> in tutto il romanzo e per trovarlo bisogna andare addirittura nella seconda parte, dove il Matto ha lasciato la sua vocazione religiosa per darsi all'attivismo politico. Infatti si sposta di paese in paese per fare comizi con una cinquecento insieme ad alcuni strampalati compagni di viaggio. Proprio durante uno dei suoi spostamenti Il Matto incontra una donna che dice di essere stata de-

---

<sup>46</sup> L'analisi di questo nome sarà approfondita nel quarto capitolo di questa sezione.

<sup>47</sup> Infatti oltre al nome Iole, in tutta la prima parte di *Gli esordi*, ci sono due altri nomi propri: l'inconsueto Dirce, di origine mitologica, e Maciste, nome che l'autore spiega nell'intervista *I miei nomi*.

<sup>48</sup> Intervista del 30 Dicembre 2010 situata nell'appendice II della presente tesi.

<sup>49</sup> Per nome meritato s'intende un nome che riesce a essere facente parte di quella nobiltà organica di cui abbiamo delineato le caratteristiche di base nel primo capitolo del nostro percorso. Dirce o Maciste non fanno parte di ciò poiché l'autore ha incontrato questi nomi durante la sua vita. Sono, quindi, solo nomi propri ma non nomi “meritati”.

rubata da un certo “uomo con il tatuaggio”

“Non sapevo come fare a lasciare la casa, cosa dire. Sentivo solo il rumore delle mie mani che continuavano a stropicciare lo spigolo del giornale, da qualche parte, da lontano. [...] “Non potete dire niente a nessuno, neanche a mia madre, soprattutto a mia madre...”[...] È successa la stessa cosa anche a me... Mi ha ingannata! Ha rubato tutto anche a me! Veniva a prendermi sul lavoro, il giorno dello stipendio, si faceva dare la busta, diceva che aveva aperto un conto per noi due, per la nostra vita futura...”[...]”Rosa! Rosa! Dove sei? Dove sei?” cominciò a chiamare la voce della madre da dentro la casa”<sup>50</sup>

Rosa è l’unico nome proprio che appare in *Gli esordi*. E colpisce vedere come solo una madre possa chiamare la figlia con un nome proprio. Ma in questa fase del romanzo, al di là di questa seppur notevole eccezione, comincia a farsi largo una tipologia di nome che ci viene anticipata ne *Gli esordi* ma sarà presente soprattutto in *Canti del caos*: sto parlando di nomi come “l’uomo con il tatuaggio” o “la ragazza con il morbillo”. In questi nomi al sostantivo che definisce sesso ed età (uomo, ragazza etc.) del personaggio vi si unisce un attributo (con il morbillo, con il tatuaggio) che finisce per essere l’unico identificatore con cui potremo distinguere questo personaggio dagli altri. Uno di questi nomi è “l’operaio dalla faccia bianca”, uno dei personaggi che il Matto incontra lungo il suo viaggio. Lo scrittore per questo nome si è ispirato ad una persona realmente esistita:

“L’operaio dalla faccia bianca era un operaio che ho conosciuto a Pavia. Era un operaio molto depresso che aveva dei problemi nervosi e mentali. Era stato abbandonato dalla moglie. Girava sempre in bicicletta. Andava a lavorare alla Innocenti, la fabbrica di automobili, a Milano. Tutti i giorni andava e tornava da Pavia a Milano e viceversa in bicicletta. Era un forte alcolista. Alcuni forti bevitori diventano sanguigni, rubizzi, mentre altri diventano bianchi. Lui aveva questo pallore spettrale dell’alcolista e del folle”<sup>51</sup>

Dopo questa innovazione onomastica nella terza e ultima parte del romanzo, con somma sorpresa del lettore, fatta eccezione per il Gatto e il Matto, i nomi spariscono improvvisamente. In questa parte il Matto è un aspirante scrittore che tenta di pubblicare un libro ma il Gatto, stavolta editore, s’interpone fra lui e l’agognata pubblicazione. Il Gatto si fa negare al telefono, scompare per lungo

---

<sup>50</sup> A. Moresco, *Gli esordi*, cit., p.276-277

<sup>51</sup> Intervista del 30 Dicembre 2010 situata nell’appendice II della presente tesi.



tempo, ma alla fine del romanzo acconsente a diventare editore del Matto.

“Vieni, vieni... Andiamo a cercare qualcosa d'altro. Non fa per noi tutto questo. Andiamo alla ventura, io e te, come due ragazzi che vanno a una festa, eleganti, un po' sprezzanti, gettiamoci a capofitto nell'increato... Fa' un ultimo passo in avanti, va più avanti, come hai sempre fatto, da solo. Facci vedere come si riaprono i mondi. Facci strada... ”

“Ma cosa fai? Stai cercando di scaraventarmi giù con le tue stesse mani!” provai a dire con la testa tutta sbilanciata in avanti, nella poltiglia dell'aria, della luce.

Scorgevo appena il filo della sua bocca che andava.

“No, no! Cosa ti sei messo in testa! Cosa dici! Sto solo cercando di farmi strumento... di portare a compimento questo destino che ci è toccato, questo sogno...”[...] “Oh, Signore...” sentii il Gatto stava mormorando senza neanche guardare, senza respirare, “non lasciarlo soffrire ancora per molto in quel modo! Fallo sballare, per il suo bene, fallo ammutolire! Fallo entrare nei regni dove si scompare e insieme si appare. Ma adesso! Senza aspettare!”<sup>52</sup>

Prima di questo epilogo, però, accade che il Matto si unisca a un ballo in cui ci sono scrittori come Miguel de Cervantes, Aleksandr Puskin, Emily Dickinson e perfino Caryl Chessmann:

“Sì, questi nomi vengono fuori come pioggia e questa possibilità viene data non a caso in quel punto lì, in quella specie di incontro notturno, fra queste persone, scrittori. Però fra questi c'è anche un delinquente, c'è Caryl Chessmann, un delinquente che ha scritto i suoi libri aspettando l'esecuzione capitale... la camera a gas o la sedia elettrica... e che incarna la condizione dello scrittore e dell'uomo, che scrive sempre aspettando la camera a gas o la sedia elettrica, la morte, e può comprendere da pari a pari la condizione di Puskin, di Leopardi. Io mi rendo conto che il nome è sempre stato per me un aspetto importante, non mi sono mai piegato a un tipo di narrazione che si sviluppa per consuetudini narrative”.<sup>53</sup>

Questi sono gli unici nomi che, oltre il Gatto e il Matto, appaiono nella terza e ultima parte de *Gli esordi* siglando così l'entrata de il Matto fra gli scrittori.

---

<sup>52</sup> A. Moresco, *Gli esordi*, Mondadori, Milano 2011, p.534-535

<sup>53</sup> Intervista del 30 Dicembre 2010 situata nell'appendice II della presente tesi.

## 5. I nomi delle prime due parti dei *Canti del Caos*

*I Canti del Caos* è un romanzo in tre parti, pubblicate rispettivamente nel 2001, 2003 e 2009. Questo è l'incipit del libro:

“Lettore irredento, se tu sei uno di quelli che aspettano ancora il capolavoro, ho qui per te uno scrittore altrettanto idiota che si è messo in testa di scrivere un capolavoro.

Ma entro immediatamente nel vivo. Mi presento: Sono un noto editore. Tempo fa, in un momento difficile e delicato della mia vita, ho avuto a che fare con un tizio, uno scrittore che lavorava tutto solo da molti anni. L'ho fatto venire per un po' in casa editrice, mi sono lasciato andare con lui a certi progetti, l'ho menato per il naso. [...] “Guarda che non interessano più a nessuno queste cose!” gli ho detto.”<sup>54</sup>

Nei *Canti del Caos* la struttura narrativa è fortemente insolita. Sono gli stessi personaggi a prendere la parola e a gestire autonomamente la narrazione della storia, così come racconta lo scrittore in un'intervista rilasciata a Fabio Zucchelli:

“Originariamente il libro doveva intitolarsi *Il caos*. Uno dei personaggi che avevo messo in campo si chiama l'Investitore, perché appunto è uno che esce in auto di notte e come sua unica funzione letteralmente investe tutto ciò che incontra... Insomma, a un certo punto questo personaggio si sbarazza della struttura narrativa, esce dalla trama e si rivolge direttamente al lettore in un pezzo che appunto è intitolato “Canto dell'Investitore”, in cui lui stesso racconta con la forza del canto, e non solo della prosa. Dopo questa specie di “cattivo esempio”, dopo questo personaggio che non vuol stare al suo posto, ne sono seguiti altri, e ho capito che quella turbolenza lì doveva essere accolta nel libro, doveva diventarne parte essenziale. Così si sono accumulati i vari canti dei vari personaggi, e a quel punto mi sono detto che era qualcosa di più che non soltanto il “caos” ma qualcosa che viene configurato da una pluralità di voci. L'elemento caotico di rottura degli argini – anche narrativi – è però contigua ad una sorta di orbitalità, una fortissima necessità interna che si viene formando attraverso lo scontro libero e non dissimu-

---

<sup>54</sup> A. Moresco, *Canti del Caos*, Mondadori, 2009, p.9

lato di forze che si scatena dentro il libro”<sup>55</sup>.

L’andamento della narrazione in cui s’intrecciano senza soluzione di continuità parti narrative e squarci lirici non è però l’unica innovazione degna di nota. Anche a livello onomastico i nomi stessi dei personaggi sembrano risentire della nuova fase stilistica che l’autore sperimenta in *Canti del caos*. Alcuni personaggi che prendono la parola nei canti hanno un nome proprio derivato da un nome comune. Un’abitudine già riscontrata nel Moresco di *Clandestinità*, *La Cipolla* e *Gli Esordi*. Fra i personaggi il cui nome non deriva da un nome comune abbiamo personaggi di assoluto rilievo per l’economia narrativa come per esempio una prostituta da cui lo scrittore si reca quando è in cerca di ispirazione, la Musa (e come lui faranno altri personaggi nel corso del romanzo). Un altro personaggio con nome proprio derivato da nome comune è Pompina<sup>56</sup>, a cui è dedicato un intero canto:

In questa narrazione però, che scorre a valanga per tutto il corso del romanzo, non tutti i nomi corrispondono alla categoria in cui può essere inclusa la Signorina di *Clandestinità* o la Pompina di *Canti del caos*. Infatti nel primo canto viene presentato il personaggio dell’investitore, un personaggio fondamentale per l’economia dell’intero romanzo.

#### “Canto dell’investitore

Fate presto voi a dire...Ma provate un po’ a immaginare di mettervi ogni volta la sveglia prima di coricarvi quando fuori c’è ancora luce, nel tardo pomeriggio, e tutti gli altri sono ancora in giro tranquillamente per le strade, nei negozi, e di svegliarvi poi in piena notte, quando dormono tutti nel vostro caseggiato e si sentono i rumori del sonno venire dagli appartamenti vicini. E di fare poi colazione da soli, di vestirvi con gli abiti adatti, e di scendere in silenzio le scale, ogni notte, a piedi o con l’ascensore, di fronte a quel suo grande specchio, e poi di sistemarvi nell’auto ancora fredda, posare le scarpe della soletta zigrinata sulla pedaliera, afferrare il volante con le dita che spuntano dai mezzi guanti [...] E di tenere ben fermo il volante quando vi si para di fronte il primo bersaglio [...] Non so cosa dirvi, io il mio dovere lo faccio, voi fate il vostro!”<sup>57</sup>

Curiosamente però questo personaggio, nonostante la sua importanza, non

---

<sup>55</sup> F. Zucchelli, Intervista a Antonio Moresco inclusa in *Pulp Libri* n.78, Marzo/Aprile 2009.

<sup>56</sup> Il nome Pompina, però, è anche una invenzione linguistica. Infatti esiste il sostantivo pompino, ma non il suo femminile.

<sup>57</sup> A. Moresco, *Canti del caos*, cit. p.83-84

ha la prima lettera maiuscola a contraddistinguerlo da altri investitori e rimane per tutto il romanzo contraddistinto come “l’investitore”. Lo stesso destino onomastico tocca a un altro personaggio fondamentale del romanzo, il softwarista, che sta creando un videogioco attraverso cui può addirittura attuare modificazioni della stessa realtà romanzesca in cui è immerso, come accade nella seconda parte di *Canti del Caos*, dove cambia il volto della ragazza con l’acne, facendola diventare così la ragazza senz’acne<sup>58</sup>

“«E adesso?» cominciò a dire quasi a gridare. «Sono entrata qui dentro in punta di piedi, col ridicolo pretesto di quel provino per la ricerca di una testimonial per la pubblicità di quel prodotto antiacne. [...] C’è un altro volto sotto questo mio volto, che aspetta di venire allo scoperto! Qual è il volto che c’è sotto il mio volto? Qual è il mio nuovo volto? [...] Il softwarista si mosse all’istante, cominciò a operare. Adesso guardavano tutti dalla sua parte in un impressionato silenzio. Io vedevo con la coda dell’occhio che, nella bolla del video, il softwarista stava lavorando sull’icona della ragazza con l’acne, in silenzio, concentrato, assorto. «Ecco fatto.» disse soltanto, alla fine, tranquillamente. Sul video il volto della ragazza con l’acne seduta in mezzo a noi era diventato assolutamente liscio, abbagliante»<sup>59</sup>

Per alcuni personaggi abbiamo così dei nomi comuni che diventano nomi propri come il Matto (con la lettera maiuscola) mentre in altri casi abbiamo nomi comuni che non arrivano ad essere nomi propri, avendo l’iniziale in minuscolo, come nel caso dell’investitore e della ragazza con l’acne. L’unica ipotesi plausibile è che chi svolge un lavoro determinato, come l’investitore o il softwarista, sia soggetto ad un arretramento, andando così a verificarsi una piena coincidenza fra la persona e l’azione che svolge. Così la persona finisce per essere solo un qualcuno che svolge un’azione, la quale finisce per contraddistinguerlo; infatti, in *Canti del Caos* avremo anche, in ordine di apparizione, “il donatore di seme”, “l’investitore”, “il traslocatore”, “l’eiaculatore”, “l’art”, “l’account” e così via.

Un'altra categoria che si muove sulla falsa riga della precedente è quella di personaggi che hanno una peculiarità tale da essere identificati solo ed esclusivamente per quella, una categoria peraltro già presente in *Gli esordi*. Anche in questo caso non c’è una lettera maiuscola a far diventare questi nomi comuni dei nomi propri. Di questo gruppo di personaggi fa parte “Il vecchio con la paresi ma-

---

<sup>58</sup> L’analisi particolareggiata dei nomi che sono soggetti a variazioni nel corso del romanzo, come la ragazza con l’acne che diventa la ragazza senz’acne, sono approfonditi nel paragrafo 1.4

<sup>59</sup> *Canti del Caos*, cit., p.700-701

sturbatoria”:

“Quando mi siedo in un cinema e qualcuno nelle poltroncine vicine se ne accorge e mi scaccia, anche se cerco di mascherare quel gesto buttandoci sopra il giornale, la giacca. Se ne accorgono ancora di più, si accendono tutte le luci, mi fanno allontanare mentre tutti mi guardano con le teste girate, nella sala, e neppure la mia faccia mi aiuta perché anche mentre me ne vado piegato in due e senza smettere per un istante quel gesto anche il mio volto è un po’ rosso e un po’ devastato [...]. Anche quando mi corico sulla mia piccola branda e cerco di dormire. Non so se la mia mano si ferma almeno quando dormo, quando sogno.”<sup>60</sup>

Sempre di questa categoria fanno parte la donna che urla, la donna avvolta nella carta stagnola, la donna caudata, la donna amputata, la ragazza dalle sole gengive, la donna con la testa espansa, la ragazza con l’acne e così via.

Anche in questo caso il nome proprio del personaggio finisce per annullarsi: rimane il sesso e l’età della persona (“la donna...”, “il vecchio...” “la ragazza...”) insieme alla peculiarità che lo contraddistingue dagli altri personaggi presenti nel romanzo. Questi nomi, a causa della mancanza della lettera maiuscola, non possono essere definiti nomi propri. Ma è proprio questa mancanza a renderli degli identificatori ancora più potenti, ancorando il personaggio, come unico tratto identificativo, alla peculiarità che lo caratterizza.

Tentare una categorizzazione dei nomi in *Canti del Caos* può essere utile per una prima scrematura di questo ricchissimo universo onomastico, ma sarebbe fuorviante. Si può infatti dire che qui ogni nome di personaggio faccia storia a sé, perché ognuno viene travolto dalla struttura romanzesca “a valanga” così come ne è travolto il lettore mentre legge ciò che sta accadendo. Un continuo sfondamento di piani avviene nel corso della narrazione, di cui anche il nome risente. Prendiamo ad esempio i due personaggi chiamati “Principessa” e “l’uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio”.

### **5.1 Principessa e l’uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio.**

È utile a questo punto focalizzare la nostra attenzione su alcuni nomi che possono ben testimoniare come il nome proprio ne *I Canti del Caos* sia influenza-

---

<sup>60</sup> *Canti del Caos*, cit, p.332.

to da questa struttura narrativa in cui ordine e disordine<sup>61</sup> si alternano convulsamente.

Il primo nome su cui voglio soffermarmi è quello di Principessa. Questo personaggio, come molti altri del romanzo, entra in scena d'improvviso. Il Matto sta cercando la Meringa, che è misteriosamente scomparsa. Con sbigottimento scopre che è stata rapita e costretta ad esibirsi in set clandestini dove si girano film porno estremi. La Musa che gli riferisce ciò che ha saputo da una bambina<sup>62</sup>, caduta nel medesimo giro, costretta a fare un numero con un cane, e che si è trovata alcuni giorni rinchiusa in un appartamento insieme a la Meringa:

“«Tu sai dov'è? Laosci?». “Be’, sì...l’hanno spostata da un'altra parte, adesso le fanno fare un numero ancora più forte... Hanno dovuto far perdere le sue tracce, per ragioni di sicurezza. [...] “Come fai a saperlo?Dov'è? Dove sta?.”ho provato a dire, mentre quell'altro continuava ad andare col suo pugno lucente. “Sta con Principessa!”

«Principessa?Chi è questa Principessa?» provai ancora a dire. «Da dove viene? Che cosa ci fa qui in mezzo? »<sup>63</sup>

Così il nome di Principessa viene buttato lì dalla Musa senza dare altre spiegazioni a il Matto. Ma è Principessa stessa, dopo la conclusione del dialogo fra la Musa e il Matto, a presentarsi subito con un suo Canto:

“Non lo so cosa ci faccio qui in mezzo. Vengo da un villaggio centroafricano e sono una bantu. Qualcuno di voi mi avrà probabilmente visto, una volta o l'altra, mentre mi spostavo con la metropolitana, le mie grandi cosce strette nei fuseaux dai colori squillanti, i miei piedi neri stretti nelle scarpe da ginnastica scalcagnate, oppure in quelle coi tacchi, le palme più chiare, le unghie dipinte, oppure lungo uno dei viali dove andavo a battere fino a pochi mesi fa, con le altre puttane africane [...] Noi siamo quelle che risalgono in lunga fila professionale dall'Africa nera, con le nostre grandi cosce sudate, immacolate, bollono nel calderone delle nostre fiche affamate quelle poltiglie di esserini dalle teste sfrenate sguinzagliate, quando stiamo ferme sotto le stelle con gli occhi sbarrati, li sentiamo svegliarsi improvvisamente dentro le nostre pance quando un'auto rallenta un

---

<sup>61</sup> “non deve dare l'idea di ordine, perché mai ci fu un libro meno ordinato, ma neanche disordine, perché mai ci fu un libro meno disordinato”. A. Moresco, *Canti del Caos*, p. 108

<sup>62</sup> La bambina è uno dei personaggi più intensi di *Canti del Caos*, tanto che il suo canto è stato uno dei tre prescelti dall'attore Ciro Carlo Fico per il suo spettacolo *Le voci dei canti* del 2007.

<sup>63</sup> *Canti del caos*, cit., p.217

po' più delle altre, e il guidatore mette fuori dal finestrino il bulbo della testa, come quelle colonie di scimmie urlatrici che si mettono a imperversare di colpo nelle foreste, in mezzo al fogliame profondo di una grande pianta, e si preparano tute assieme alla cerimonia aggressiva della guerra. «Ah, perché non sei nera anche dentro?» mi ha detto una volta, dolcemente, uno dei clienti [...] «Ma proprio nera completamente, voglio dire, che non si veda niente, che non si capisca neanche se si sta guardando qualcosa oppure no, se si è ancora da qualche parte, se si esiste ancora in un corpo che abbia confini, come essere in una zona assolutamente buia del cosmo, e tutto attorno è solo vuoto e nero e silenzio, che respira. Principessa, io ci speravo...»

È così che sono stata chiamata per la prima volta Principessa.»<sup>64</sup>

Così il personaggio si presenta e racconta il perché del suo nome. Non sapremo mai il suo nome di battesimo, ma solo quello che sembra essere il suo nome di battaglia (è molto diffuso il soprannome Principessa fra le prostitute, chiaramente con una sfumatura eufemistica). Non è lei a scegliere il suo nome così come non è lei a scegliere la sua vita. Principessa è protagonista, fra l'altro, di un secondo Canto in cui si racconta di una relazione che intrattiene con un domatore e della sua esperienza nei set di film porno estremi.

“Sono passata da un pappa all'altro, da un capannone all'altro, sono stata venduta più volte, prima di arrivare dove mi trovo adesso, nel porno estremo. Ne ho viste di rovinare, squarciate, figurate! Ogni tanto mi passa ancora a prendere il domatore, con la vanga. Mi soffiavo il naso continuamente, dopo quella notte. Il fazzoletto continuava a riempirsi di sangue e ossicini spezzati. Poi più niente. «Un osso in meno che mi possono rompere ho concluso.»”<sup>65</sup>

Principessa scompare dalla narrazione con la stessa velocità con cui ne è entrata. Sembra così che il suo ruolo nel meccanismo narrativo dei *Canti* si concluda con quella breve ma significativa apparizione. Anche perché il mondo della pornografia estrema viene abbandonato alla fine della prima parte del romanzo, quando il Matto toglie la Meringa dalle grinfie dei suoi aguzzini. Invece, inaspettatamente, nella seconda parte del romanzo, dove vengono raccontati gli intensi preparativi per una campagna promozionale senza precedenti dove ad essere messo in vendita è addirittura il pianeta Terra, Principessa torna ad essere menzionata

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.217-220

<sup>65</sup> *Canti del caos*, cit., p.235

ne Il Canto della bambina:

“Vado a letto, in questa stanza vuota, da sola, alla mia età. Non ho più rivisto [...] la mia nuova mamma bantu, Principessa. Chissà dove l’hanno portata, dove sarà andata a finire anche lei”<sup>66</sup>

E poco dopo, gradualmente, Principessa torna a fare parte attiva dell’intreccio. E’ il domatore, l’ex compagno di Principessa, a raccontare alla Musa e ad Aminah<sup>67</sup> che ne è stato di lei:

“«Ha incontrato uno che l’ha presa con sé, e lei è andata.» [...] «L’ha vista una notte lungo la strada, ho saputo, mentre correva col suo nuovo camion, perché lei aveva ripreso a battere le strade, da sola. Lui l’ha vista, mentre passava di lì con l’acceleratore premuto a tavoletta. I loro occhi si sono incrociati. Lui ha cominciato a pigiare immediatamente il freno. [...] Il camion si è finalmente fermato [...] Principessa ha cominciato a correre verso di lui, con le sue forti gambe. “Salta su!” le ha gridato lui, quando lei è arrivata vicino. “Io ho bisogno di una compagna come te! Vuoi diventare la mia sposa?” “Sì, lo voglio! Ho bisogno anch’io di un compagno come te! Gli ha gridato lei in risposta. Lui le ha spalancato l’altra portiera. Lei è voltata sul camion. Sono partiti, sgommando. [...]” “Da dove vieni?” gli ha chiesto lei, dopo un po’.” “Ho appena traslocato da un appartamento dove mi ero appena installato” le ha risposto lui senza girarsi per l’emozione, continuando a sfidare la strada con la testa puntata, “ho scaraventato dall’alto nel camion i mobili, il materasso, da solo, perché anche il mio aiutante non c’è più, se n’è andato, ha gettato la spugna...e anche la cucina a gas, i sanitari, le piastrelle, i caloriferi, i chiodi a espansione... perché io sono il traslocatore!” “E dove andiamo?” ha chiesto ancora lei, sorridendo. “Dove traslochiamo, stavolta?” Non lo so. Voglio andare non si sa dove!” ha risposto lui, emozionato. “Ti va di fare questa vita con me?” “Sono già con te!” gli ha risposto lei. “Ho bisogno di traslocare anch’io, come te!”<sup>68</sup>

Principessa così segue il traslocatore in un lungo viaggio “ di traslocazione che scardina le fondamenta del viaggio”<sup>69</sup> Durante il loro tragitto si fermano solo per brevi soste in case spoglie che arredano di tutto punto, come se dovessero ri-

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.537

<sup>67</sup> Aminah o la donna dagli arti amputati è una collega di Principessa già presente nella prima parte del romanzo. Nella seconda parte, invece, ella decide di andare a cercare Principessa insieme a la Musa, dopo essere stata ospitata a lungo da un prete tossicodipendente.

<sup>68</sup> *Canti del caos*, p.571-572

<sup>69</sup> *Ibidem*, p.601



manere in esse per un lungo periodo. Ma invece dopo aver fatto l'amore decidono di "traslocare" immediatamente e proseguire il loro viaggio. Durante una delle loro brevi soste incontrano una coppia che si offre di aiutarli in un trasloco notturno:

«Cosa state facendo?» ha chiesto lei, senza smettere di sbadigliare.

«Stiamo traslocando» le hanno risposto.

«A quest'ora di notte?» ha chiesto ancora la donna. «Perché? Siete appena arrivati! »

«Perché siamo traslocatori!» le ha risposto Principessa senza fermarsi. [...]

I due hanno cominciato immediatamente ad aiutarli [...]

«Avete dimenticato il termosifone del bagno!» gli ha gridato l'uomo correndogli dietro mentre erano già tutti e due nella cabina del camion [...]

«E anche il cesto delle mollette per il bucato!» li ha rincorsi la donna, mentre le ruote del camion stavano già cominciando a girare. «E anche la cyclette!»

«Ma noi non abbiamo cyclette!» le ha gridato il traslocatore dal finestrino. [...] «Non importa!» gli ha gridato la donna. «Portate in viaggio anche questa»<sup>70</sup>

Il traslocatore e Principessa decidono di continuare per mare il loro viaggio e arrivano in Africa, il continente in cui Principessa è nata. Qui decidono addirittura di liberarsi della "zavorra" che hanno traslocato di casa in casa:

«Il traslocatore improvvisamente rallenta, si ferma. Tira il freno a mano. Principessa lo guarda.

«Che cosa succede?» domanda.

«Buttiamo fuori il carico!» le risponde lui. «Basta con la farragine dei mobili, dei frigoriferi, degli infissi, dei rubinetti, dei quadri, dei lampadari... D'ora in avanti traslocheremo soltanto noi stessi! »

Saltano giù tutti e due dal camion, si inerpicano sulle sue grandi ruote, uno da una parte e l'altra dall'altra. Abbassano le fiancate, cominciano a buttare giù i mobili, il frigorifero, la lavatrice. Volano a terra uno dopo l'altro, scassati. La luce

---

<sup>70</sup> *Canti del caos*, cit., p. 613-614

è altra, la giornata rovente. Si asciugano il sudore sul volto prima di riprendere a buttare giù il resto del carico, i comodini, il grande letto un po' barellato, il tavolo di cucina, il portaombrelli, le sedie, la cyclette...

«No, la cyclette no!» lo ferma Principessa.

Il traslocatore si ferma. Rimette la cyclette in piedi al suo posto, al centro del piano del camion tutto aperto e tutto svuotato.<sup>71</sup>

Così il traslocatore e Principessa con la sua inseparabile cyclette cominciano ad attraversare l'Africa Nera.

“«Che cosa vedo?» chiede sbalordito il traslocatore alla sua Principessa. «Esiste veramente quello che sto vedendo oppure è un miraggio?»

“«No» gli dice Principessa ridendo, «non è un miraggio. C'è veramente un guerriero tuareg sulla tua cyclette » [...] Il tuareg pedala [...] Poi si ferma. Scende dalla cyclette, la rimette sul camion, china il capo di fronte a Principessa e al traslocatore, impercettibilmente, in un gesto di ringraziamento e di omaggio.»

Ci salgono sopra persino sultani, quando la voce si sparge nelle zone toccate dal loro viaggio. Arrivano col seguito di notabili serrati nei loro mantelli e turbanti.<sup>72</sup>

La cyclette diventa così l'oggetto della curiosità dei vari capi Tuareg e degli indigeni del luogo che non possono fare a meno di provare almeno una volta la cyclette, nonché del re del Ghana:

“Il re esce dal palazzo reale. [...] Il traslocatore e la sua Principessa fermano il camion in mezzo al fiume di folla, perché non è più possibile proseguire fino al termine della cerimonia. Salgono sulla cyclette dignitari, ballerine, sacerdoti [...]. Anche il sovrano, alla fine, alzandosi dalla sua portantina tutto ricoperto di gioielli d'oro sotto il suo parasole, in mezzo ai dignitari dai copricapi di pelle coperti di lamine d'oro e alla schiera di donne che sollevano nell'aria i loro bastoni. Il sovrano si accomoda sulla cyclette, fa un cenno a Principessa perché vada a sedersi al suo posto, sopra il suo trono. Principessa sale, occupa il posto di principessa sopra il suo trono, mentre due regine madri le si avvicinano per ricoprirla

---

<sup>71</sup> *Ibidem.* p.722

<sup>72</sup> *Canti del caos*, cit., p. 741-742

d'oro.”<sup>73</sup>

Il lettore fino ad ora aveva creduto che Principessa fosse lo squallido soprannome dato da un cliente ad una prostituta di colore che faceva la vita per le strade; e che questo soprannome fosse finito per diventare il suo vero nome. Invece Principessa diventa davvero una principessa. La narrazione delle vicende di questa eroina dell'opera di Moresco trova in questa scena un suo momento risolutivo. Così scopriamo che l'andamento autopoietico della narrazione finisce per influenzare il nome, ridisegnanandone i confini semantici. Ma la narrazione non conosce momenti di stallo. Ecco cosa accade poco dopo che il sultano ha regalato a Principessa il suo trono:

“«Sono stata per un momento sul trono» dice Principessa al sovrano, «ma adesso devo traslocare anche dal trono, dal mio stesso trono. Devo continuare il viaggio. Le regalo il mio trono!»”<sup>74</sup>

Il viaggio di traslocazione scardina le fondamenta del viaggio ma anche le fondamenta di un nome inquieto che non può fare a meno di entrare dentro a nuove dimensioni semantiche. È un nome che deflagra insieme alle azioni dei suoi personaggi.

Principessa è il nome che segna una rivoluzione nell'economia onomastica del testo: infatti a partire dalla seconda parte de *I Canti del Caos* i nomi propri sembrano ormai aver oltrepassato le categorie che avevamo tentato di approntare. Un esempio che ben incarna l'andamento imprevedibile di questi nomi “a esplosione” è quello di Sirio. Ma andiamo per ordine. Nella vastità di storie che si sovrappongono e s'intrecciano l'un l'altra ne *I Canti del Caos* c'è anche quella del copywriter che cerca disperatamente di ritrovare la “sua” ragazza con l'acne. Mettendosi a cercarla scopre che è stata scritturata come modella da Lupus, uno stilista che nessuno ha mai sentito nominare e che il copywriter si mette a cercare senza profitto. Ad una festa, però, una ragazza è disposta ad aiutarlo:

“Un giorno, mentre mi spostavo tra la ressa di un party, dopo aver buttato giù ogni cosa liquida che incontravo sulla mia strada arraffandola dai calici allineati sui cabaret che si spostavano tra la folla inalberati dai camerieri coi guanti bianchi, ho notato una fotomodella dal viso lappone che si aggirava in calzama-

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 743-744

<sup>74</sup> *Canti del caos*, cit., p. 747

glia in mezzo alla folla trangugiando un calice dopo l'altro. Mi passava vicino, ogni tanto, urtandomi perché non riusciva più a camminare dritta sulla ghiaia. Mi guardava. [...] Ci siamo appoggiati l'uno all'altra con la fronte, per non cadere a terra. Abbiamo sentito il rumore delle nostre zucche che sbattevano.

Pochi minuti dopo eravamo tutti e due in uno degli stanzini dei bagni, inginocchiati uno di fronte all'altra, mentre la ragazza preparava una pista sull'asse abbassato del water. L'abbiamo tirata su venendo avanti uno da una parte e l'altra dall'altra e, quando siamo arrivati al punto d'incontro, abbiamo sentito le nostre due zucche cozzare ancora più forte. «Testarotta!» ha farfugliato la ragazza con gli occhi rovesciati, massaggiandosi comicamente la fronte. [...]

«Lei è chi? » mi ha chiesto la ragazza, ondeggiando un po' con la testa.

«Sono un copywriter» le ho risposto. «E lei chi è»

«Io testarotta!» ha risposto.<sup>75</sup>

Non sapremo mai il vero nome di questo personaggio, che rimarrà semplicemente conosciuto dal copywriter, così come dal lettore, con il nome di Testarotta. Testarotta porta il copywriter in un luogo buio in cui si sta svolgendo un'orgia perché proprio là c'è una donna che è in grado di portarlo da Lupus. La donna si fa rimpiazzare da Testarotta e decide di aiutare il copywriter. Così la donna e il copywriter se ne vanno da quel luogo immerso nel buio e scendono nel pianterreno dello stabile. Proprio lì la donna, fra un'imprecazione e l'altra, chiama un certo Sirio, un personaggio che appare ora per la prima volta nello svolgimento della narrazione:

“ «Sirio!» ha gridato di colpo la donna, quando siamo arrivati in fondo alle scale, nella luce improvvisa che aveva acceso prendendo a pugni un nuovo interruttore schermato. «Dove sei, scherzo di natura, merda vivente? Perché non sei qui ad accogliermi, non mi vieni incontro? Ti stai facendo una sega? Hai gli occhi fuori dalla testa? Non riesci a fermarti?» [...]

«Sirio!» continuava a gridare mentre mi trascinava per quei corridoi tenendomi per mano. «Dove cazzo sei? Non hai sentito l'odore della mia fica? Lo

---

<sup>75</sup> *Canti del caos*, pp. 674-675. La ragazza non padroneggia granché bene l'italiano perciò non è sicuro che abbia compreso bene la domanda del copywriter. Infatti, poco dopo, ripeterà ancora «Io testarotta!» in un contesto non appropriato. Solo a partire da pagina 676 questa frase si tramuterà nel suo nome, ovvero Testarotta con la lettera maiuscola.

sai perché sono venuta a cercarti? Lo sai chi c'è qui con me? Un copywriter! Oh, sì, cazzo, hai capito bene! Nientemeno che un copywriter! »

Mi aspettavo di veder uscire da un momento all'altro da uno di quei cunicoli sotterranei qualche essere umano deforme, oppure un cane o qualche altro animale. Invece è apparso un uomo malinconico, alto, in un abito nero di buon taglio.

Ha scosso la testa.

«Quante volte glielo devo dire! Io non sono Sirio!» ha mormorato l'uomo alla donna dalla bocca scentrata.

«Lo so ma dovresti esserlo!» gli ha risposto con la voce rauca, sprezzante.<sup>76</sup>

Una scelta onomastica alquanto insolita quella da parte dell'autore di nominare un personaggio con un nome che “nega” un nome. Sirio non è Sirio, eppure a causa dell'atteggiamento sprezzante e ultraviolento della donna finisce per essere chiamato Sirio anche se non è il suo nome. E poco dopo l'episodio che ha visto protagonisti la donna e “Sirio” il copywriter finisce per chiamarlo “l'uomo che non era Sirio”. Anche in questo caso si ripete ciò che era accaduto per Testarotta. Ma qui le cose si complicano ulteriormente. Perché questa sorta di “nome proprio al negativo” varia dopo poche pagine in “l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio”. Così ci troviamo di fronte ad un personaggio che non solo non riesce ad ottenere un nome proprio con la lettera maiuscola, ma arriva addirittura ad essere colpevole di non avere il nome che la donna gli aveva attribuito chiamandolo Sirio. Questo personaggio deve il nome che avrà se sarà a Sirio, la stella più luminosa che vediamo. Una stella doppia, nel senso che sono due stelle di cui una invisibile (dark star) e, quest'ultima, danza intorno all'altra. Sirio è anche conosciuta come Dog Star perché si trova nella costellazione del Cane Maggiore. Una tribù africana, i Dogon, la conosceva da centinaia di anni ed asseriva attraverso una leggenda che l'anima dell'uomo proveniva da quella stella turbinante e ci ritornava dopo la morte. Non è quindi un caso, se, come si vedrà più avanti, il primo ad essere vittima della folle corsa dell'investitore sarà proprio l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio. E, solo dopo l'investizione, acquisterà il nome che avrebbe dovuto avere. Questo episodio ci consente ancora una volta di affermare ciò che avevamo dianzi

---

<sup>76</sup> *Canti del caos*, cit., p.683

brevemente accennato: nella narrazione a valanga dei *Canti del Caos* tutto viene travolto, anche l'onomastica dei personaggi che ne fanno parte. E i personaggi in questo scardinamento narrativo non sanno, fino all'ultimo, quale destino onomastico gli sarà riservato. Il loro nome potrebbe essere negato loro per sempre, come accade per "l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio", così come potrebbe rafforzarsi, aggiungendo in sé nuove sfumature semantiche, come accade per il nome Principessa. Addirittura vi sono alcuni personaggi che cambieranno il nome durante il romanzo. Chiaramente siamo ben lontani dal nome fluttuante e multiplo del protagonista di *Q*. Se qui accade che il personaggio cambi nome è solo ed esclusivamente perché le vicende di cui è protagonista finiscono per fargli conquistare una pienezza che si esprime persino nel nome. Un caso paradigmatico è quello della Meringa che nel romanzo è il personaggio che cambia più nomi. Segretaria dell'editore il Gatto, ella scompare già fin dalle prime pagine del romanzo e il Matto, innamoratosi di lei, comincia a cercarla. La sua ricerca tuttavia non sembra sortire alcun effetto. Presto il personaggio scoprirà una verità sconcertante: la Meringa è stata rapita ed è in pericolo di vita dal momento che i suoi sfruttatori la costringono a posare nei set del porno estremo. L'ispettore Lanza, che si sta occupando delle indagini, non nasconde al Matto che la situazione è disperata e che solo lui può salvare la donna che ama.

Ad un certo punto nell'andamento ad esplosioni del romanzo appare, in un Canto tutto suo, un personaggio che si chiama "la donna avvolta nella carta stagnola":

"Non so chi sono. Non sono in grado di aprire bocca, di parlare. Non mi posso svegliare. Sento solo, ogni tanto, come nel dormiveglia, che qualcosa si sta muovendo in qualche punto molto profondo del mio corpo, come se avvenisse da un'altra parte, da tutt'altra parte, il suono di una parola pronunciata da chissà da dove, da lontano, di qualche verso. [...] Dove sono ? Chi sono? A volte ho l'impressione che stiano lavando col getto di una canna gli ingressi del mio corpo straziati, mentre me ne sto abbandonata, disarticolata su un pavimento freddo e bagnato, di piastrelle, che qualcuno mi sta girando e rigirando su me stessa e mi mette accucciata sulle ginocchia per staccare bene qualcosa che potrebbero essere croste indurite di sangue e pezzi di vetro ancora conficcati dentro la carne, illuminati. [...] Dove sono? Chi sono? Sono qualcosa da qualche parte? Chi ero prima? Perché nessuno vuole scendere fin qui dove sono, qui in fondo, se c'è ancora un posto dove sono, se ci sono? Perché nessuno mi viene a cercare, mi viene a libera-

re?

«È lei! Sono sicuro! Non può che essere lei!»<sup>77</sup>

Così, appena questa voce entra a far parte dell'opera, il Matto si rende conto che quella è la Meringa. Una Meringa che non si chiama più la Meringa. La sua condizione che la vede abusata da crudeli sfruttatori dell'industria del porno estremo le ha fatto perdere persino il nome. E, curiosamente, questi sfruttatori hanno un nome. Infatti alcuni membri dell'organizzazione criminale che ha rapito la Meringa si chiamano *Morgan*, *Sax*, *Igor* e *Spiro*. Ognuno di questi personaggi svolge differenti mansioni: Morgan è un agente immobiliare con all'attivo quattro omicidi per soffocamento e due smembramenti su set pedofili; Sax è un medico chirurgo specialista in operazioni al tubo digerente e all'intestino retto; Igor è un odontotecnico con l'hobby dello sbranamento; Spiro è l'unico personaggio di cui non sappiamo altro se non che la sua specialità è disossare. Tutti questi nomi stranieri sono stati assegnati dall'autore non certo «per merito», come si evince chiaramente dal testo, ma in base ad altre motivazioni. L'autore stesso spiega ad esempio che il nome Morgan è un «nome d'arte» e che Sax è un «nome in codice».<sup>78</sup> Il motivo per cui questi perfidi personaggi possiedono un nome è lo stesso per cui nel racconto *Il re* sono riportati i moltissimi nomi dei nobili della reggia tumorale. Infatti anche in quel caso si trattava di una nobiltà non biologica ma solo di cartello. Quindi, paradossalmente, sebbene questi casi non siano poi così comuni, bisogna ricordare come il nome proprio in Moresco possa anche essere attribuito per sottolineare la negatività del personaggio così come era accaduto nel racconto *Il re*.

La donna avvolta nella carta stagnola subito esordisce raccontando la situazione drammatica in cui vive, estrema a tal punto da far sì che ormai non sia altro che una donna qualsiasi il cui unico tratto distintivo è di essere avvolta nella carta stagnola.

Quando alla fine della prima parte il Matto salverà la donna nella carta stagnola, allora quest'ultima ritroverà il suo nome e partirà per un viaggio insieme al Matto che sarà intrecciato a quello del traslocatore e Principessa, dipanandosi per tutta la seconda parte. Questo viaggio culminerà con l'arrivo del Matto e della

---

<sup>77</sup> *Canti del caos*, p. 184-186

<sup>78</sup> *Canti del caos*, cit., pp. 347-363.

Meringa al brief epocale dove l'art e il copy stanno decidendo il modo più opportuno per pubblicizzare la vendita del mondo.

“La Meringa entrò.

Eravamo tutti incantati, in silenzio a guardarla. Il suo volto e la parte scoperta del suo corpo erano assolutamente lisci, intatti. Portava i capelli raccolti all'indietro, teneva lo sguardo basso, incendiato. [...]

La Meringa alzò gli occhi sul copy

«Mi chiami con il mio nome!» lo interruppe.

Il copy si bloccò di colpo.

«Il suo nome? E qual è il suo nome? »

«Leonarda! »

«Come...come... » balbettò il copy «nessuno ce l'aveva detto! Non si sapeva!»

«Nessuno me l'aveva mai chiesto!» gli rispose Leonarda. «Io non so cosa farci! Il mio nome è Leonarda»

«Sì, ma si chiamava la Meringa, finora!» provò a dire l'art.

«Quello è un soprannome che mi è stato affibbiato!» gli rispose Leonarda girandosi a guardarlo di colpo. “Non crederà che una persona si possa chiamare davvero così!”<sup>79</sup>

Il nome così si modifica da la Meringa in Leonarda. Questo fa comprendere come vi sia un potente scardinamento dei nomi così come li conosceamo nella letteratura, compresa quella postmoderna in cui imperava il nome stratificato e volutamente difficile da decrittare. Uno scardinamento che può riassumersi con un piccolo elenco di gradi onomastici che il personaggio può avere o raggiungere nel corso del libro. Però, è bene sottolinearlo, questo schema è da prendere con le debite cautele a causa dell'andamento imprevedibile sia del romanzo sia del nome:

grado 1) donna avvolta nella carta stagnola

---

<sup>79</sup> *Canti del caos*, p.798-799



grado 2) la Meringa

grado 3) Leonarda

Andando dal grado 1 di “la donna avvolta nella carta stagnola” al grado 3 di “Leonarda” i personaggi compiono un percorso di avvicinamento al nome proprio, che è il grado onomastico più alto. Però il nome è sempre sul punto di trasformarsi e, inaspettatamente, Leonarda diventa la donna che trema:

Ed è proprio attraverso il suo canto che *la donna che trema* racconta che cosa si provi a cambiare nome e, con esso, la forma.

"Mi sono scollata da me stessa e dalla mia stessa figura e dalla mia stessa forma. Ho dovuto inventarmi e forgiarmi una nuova forma e un nuovo destino e una nuova vita e un nuovo sogno, qui dentro. Ho dovuto stare così intimamente dentro la mia stessa figura e la mia stessa forma da far scattare dentro di essa la matrice vivente di una nuova forma."<sup>80</sup>

È dunque come se il nome in Moresco assumesse un valore ontologico in quanto in grado di esprimere ciò che il personaggio è in ogni momento della narrazione. Sotto questo punto di vista potremmo dire che *Canti del caos* è un romanzo di formazione, dove per formazione si alluda proprio alla forma biologica che il personaggio assume attraverso le peripezie che deve affrontare, acquisendo di volta in volta una nuova forma, cui segue un nuovo destino, una nuova vita, un nuovo sogno. In questa tipo di evoluzione, arrivare al nome proprio per un personaggio significa arrivare al grado massimo di formazione. Non è detto poi che questo nome proprio, appena assunto, costituisca un diritto inalienabile e sia destinato a rimanere ‘attaccato’ al personaggio per tutto il resto del romanzo. *Leonarda* diventa ad es. *la donna che trema*, e *Antonio Moresco* torna a essere *il Matto*. Ecco perché lo scrittore insiste nell’affermare che il nome bisogna meritarselo e che si deve anche fare in modo di continuare ad esserne all’altezza, visto che vi è l’eventualità di tornare allo stadio precedente ed in tal modo perderlo. La lotta per ottenere il nome proprio si esplica, insomma, in un continuo cimento. Solo alcuni di questi però riusciranno a guadagnarsi un nome vero e proprio. Molti, infatti, dovranno accontentarsi di essere l’investitore, Pompina, se non addirittura Testarotta o “l’uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio”. Solo alla fine dell’intero

---

<sup>80</sup> *Canti del caos*, cit., p. 807

ciclo di *L'increato* si arriva a comprendere il destino dei singoli nomi e di coloro che li portano. Perciò, ricapitolando, la Meringa attraversa quattro fasi onomastiche:

1) donna avvolta nella carta stagnola

2) la Meringa

3) Leonarda

4) la donna che trema

A questi tre gradi onomastici occorre aggiungere quello dei "nomi che non sono nomi", ovvero i personaggi che hanno un nome proprio non perché meritato grazie ad azioni buone che ne certificano la nobiltà ma, al contrario, per azioni empie:

Grado -1) nomi che non sono nomi: Morgan, Igor etc.

Grado 1) donna avvolta nella carta stagnola

Grado 2) la Meringa

Grado 3) Leonarda

Se l'onomastica aveva un ruolo importante nelle prime due parti del romanzo, proprio nella terza parte si rivelerà del tutto fondamentale. Vediamo come.

## **5.2 I nomi in *Canti del Caos* parte terza**

La seconda parte di *Canti del Caos* si chiude come sospesa. Al brief ormai ci sono tutti, Dio compreso, e sta per essere annunciata in diretta televisiva la vendita del mondo. L'incipit della terza parte rimette in moto un romanzo che non cessa di stupire.

“Catastrofe dell'inizio. Ma non eravamo alla fine? E non doveva esserci Dio, a questo punto? Perché, vi aspettavate di sentirgli dare l'annuncio come un qualsiasi speaker pubblicitario impettito di fronte a una telecamera, col gelato in mano? Vi aspettavate di leggere le sue parole direttamente su carta, qui, come se niente fosse, con i vostri occhi? Ma cosa credete? Che Dio adesso si metta a scrivere? La sua parola crea il vuoto. Noi siamo dentro quel vuoto. Riempiremo quel vuoto.

Adesso tutto è immobile, immobilizzato. Che cosa succederà d'ora in poi? L'annuncio sta per essere dato? È in corso? È forse proprio perché è in corso che non siamo in grado di udirlo? Che lo spazio si è immobilizzato? Il pianeta sta veramente per essere venduto? È già stato venduto? Forse tutto quello che è successo e che succederà ancora qui dentro è oltrepassato dallo spostamento supersonico dell'annuncio”<sup>81</sup>

Lo spaziotempo immobilizzato, ovvero lo sfondamento dei concetti di spazio e di tempo così come li conosciamo, è l'ennesimo scardinamento che avviene nel romanzo. L'autore in una recente intervista descrive così lo spaziotempo immobilizzato:

“Nel libro si arriva a una sorta di passaggio di specie, alla vendita del pianeta da parte di Dio, si arriva a una situazione-limite che si esprime attraverso l'immobilizzazione dello spazio e del tempo. Ed è come se fosse necessario rompere, sfondare un tempo che per l'uomo tende alla fissità, a diventare un muro. Nel momento della vendita del pianeta ciò avviene nella maniera più assoluta, quindi attraverso l'immobilità. Tutto si gioca dentro questo sfondamento, questa fuga di neutrini, come la chiamo io... Ho il sospetto che tutto ciò abbia molto a che fare con la nostra condizione di specie, e quindi lo scatenamento progressivo del caos, che aumenta le sue figure, le sue possibilità, è un sintomo del fatto che noi come specie stiamo andando verso un limite, verso una immobilizzazione.”<sup>82</sup>

Allora anche il nome si adegua alla nuova dimensione dello spazio immobilizzato. Il romanzo così inizia a essere popolato da hackers che lottano per la nascita dentro alla voragine dello spazio immobilizzato, i cui nomi, come vedremo, sono fortemente insoliti.

“Avviso a tutta la feccia informatica immobilizzata. A tutti gli hacker. Chiamata a raccolta. Solo noi siamo in grado di fare irruzione all'incontrario nello spazio e nel tempo immobilizzati. Di farvi balenare di fronte agli occhi tutto quello che è veramente successo, succederà. Perché noi eravamo già dentro fin dall'inizio. [...] Quello che voi avete tra le mani e che vi pare assumere ancora la forma di un libro non è altro che questo. L'intera massa semovente di parole e di sogni che si è messa in movimento qui dentro non è che un enorme virus che si

---

<sup>81</sup> *Canti del caos*, p. 837

<sup>82</sup> F. Zucchelli, Intervista a Antonio Moresco, in *Pulp Libri* n.78, Marzo/Aprile 2009.

muove dentro la rete informatica che attraversa l'intero pianeta”<sup>83</sup>

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un nome che non è un nome. Il primo di questi “nomi” è Sidney 1, un hacker che vive in Australia. Questi nomi sono tutti costruiti dal nome della città abitata dall'hacker ( in questo caso Sidney, da non confondersi con il nome di persona Sidney) e un numero progressivo che si affianca al nome della città di provenienza ( in questo caso il numero 1 a cui seguiranno il 2, poi il 3 e così via.) Sidney 1 appena entra nel romanzo decide di andare a fare un bagno nelle acque di Sidney:

“Sono arrivato al mio solito posto, dove vado quando ho voglia di entrare nell'elemento liquido e di stare solo. Mi sono spogliato in macchina, contorcendomi come una biscia sopra il sedile, mi sono infilato il costume, ho sistemato bene le palle. Sono uscito e ho raggiunto l'oceano: «Com'è nero!» mi sono detto. «Sarà per via di questa luce che c'è adesso, che fa vedere la massa d'acqua come veramente è: metallo fuso.» [...] «Adesso sì che sono connesso! Con tutte le acque del mondo, con tutti i flussi, le reti. Ho saltato anch'io il fosso, sono entrato anch'io dentro la cruna di questo annuncio. Mi sposto come una freccia dentro il fiume in piena che corre nella massa fredda e nera del mondo immobilizzato. Sto hackerando il mondo.”<sup>84</sup>

Però molto presto qualcosa va storto. Sidney 1 viene portato a largo dai flutti delle reti del mondo. Crede di navigare ed invece è lui ad essere navigato dalla forza della corrente che gli impedisce di entrare nella cruna dell'annuncio. Ad un certo punto sembra che non ci sia più niente da fare per lui. Ma alla fine viene salvato da un personaggio che abbiamo già incontrato nel corso del romanzo:

“«C'è l'abbiamo fatta! » ha detto con un sospiro, alla fine.

«Se non passava lei...» ho provato a farfugliare.

«Sono passato.»

La barca correva, con la prua paurosamente fuori dall'acqua.

«Ma perché proprio io...» mi è venuto da dire.

---

<sup>83</sup> *Canti del caos*, p.845

<sup>84</sup> *Canti del caos*, p.847-849

«Qualcuno doveva pur gettarsi per primo» ha risposto l'uomo tranquillamente. «È toccato a lei»

L'ho guardato. Era vestito con eleganza, come ci si veste in città quando si esce di sera e si va al cinema, a teatro, in un ristorante di lusso. Portava ai piedi normali scarpe di città, allacciate e lucidate con cura, calzini di seta.

«Ma lei chi é» ho provato a dire. «Cosa ci fa qui, in mezzo all'oceano? »

«Io sono quello che dovrebbe chiamarsi Sirio»<sup>85</sup>

Il fatto che sia proprio “L'uomo che dovrebbe essere Sirio” a salvare Sidney 1 indica chiaramente la situazione drammatica in cui questi hackers versano: persino il personaggio che fino ad allora era stato il più degno di commiserazione può salvare questi prenatali caduti nel flusso delle reti del mondo da cui tentano disperatamente di emergere. I prenatali combatteranno nel corso di tutta la terza parte per conquistare la nascita. Questa condizione estrema che affronta Sidney 1, infatti, sarà la medesima per gli altri hackers che incontreremo nel corso del romanzo, impantanati in questa corrente melmosa che annulla la possibilità di nascere. Fra questi c'è Gerusalemme 9, nella cui figura si cela, nemmeno poi tanto velatamente, Gesù Cristo nella sua fase di pre-nascita:

“«Tu chi sei? Il tuo nome qual è» gli domanda di nuovo quell'uomo.

«Io sono Gerusalemme 9.»

Il branco di cani gli si accosta irresistibilmente, per leccargli il corpo scartavetrato ricoperto di sangue e plasma

«Io invece sono Lupus» gli risponde l'uomo con le scarpette da ballerino, facendo qualche passo sopra le punte. Gerusalemme 9 tiene la testa abbassata, gli occhi socchiusi.

«Sei anche tu un hacker?» gli domanda ancora Lupus, immobilizzandosi per qualche istante sulle punte.

«Lo sarò, se sarò» gli risponde Gerusalemme 9.

«E allora adesso che cosa sei? »

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.852

Sono uno spermatozoo che sogna di essere un'ombra che sogna di essere un hacker che sogna di essere Gerusalemme 9 in cerca del suo padrefiglio e della sua nascita[...]

Chi salverò, chi redimerò, quali ombre redimerò, se io ci sarò, se il padrefiglio sarò? Come farà a risorgere chi ancora non è, se sarà? Eppure risorgerò, proprio perché non sono ancora nato risorgerò, nello spazio e tempo immobilizzati solo chi non è ancora nato morirà, solo chi non è ancora morto risorgerà”<sup>86</sup>

Quindi potremmo ridisegnare il nostro schema di analisi onomastica in questo modo:

Grado -1) nomi che non sono nomi: Morgan

Grado 1) Sidney 1, Benares 2, Chongqing 3 etc.

Grado 2) l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio

Grado 3) donna avvolta nella carta stagnola

Grado 4) la Meringa

Grado 5) Leonarda

Nel primo grado onomastico così avremo i prenatali, ovvero coloro che tenderanno di nascere nello spaziotempo immobilizzato. Ma i pericoli che si possono incontrare in questa dimensione sono molteplici. Non è solo la “corrente” a minacciare i pre-nati. Infatti un altro dei pericoli maggiori è quello di essere catturati dagli entranti, creature che tentano d'immettersi nei prenatali per alterarne il contenuto genetico rendendo impossibile la loro nascita così come era stata definita originariamente.

“Adesso sono tutti e tre lontani l'uno dall'altro, e lontani da Chongqing 3, che avanza inalberando lo stesso la sua pistola, e intanto pensano, in tre teste diverse ma come se fossero una sola testa: «Entreremo dentro di te, le nostre cerniere genetiche si allacceranno alle tue, anche se adesso sembriamo lontani l'uno dall'altro, e lontani da te. Invece entreremo in te, traslocheremo in te. I nostri genomi si fonderanno, come già i nostri genomi si sono fusi, una cosa sola, siamo un

---

<sup>86</sup> *Canti del caos*, p. 959-961

unico corpo con sei braccia e sei gambe e sei occhi e sei palle, e tre cervelli, tre cazzi, che si muovono come un unico corpo disseminato e inventato che si prepara a disseminarsi e inventarsi in sempre nuovi corpi per concentrarsi e disseminarsi e aggiungere al nostro corpo sempre nuove braccia e nuove gambe e nuovi occhi e nuovi cazzi e cervelli e acquistare così sempre nuova spinta invasiva per andare a sfondare la membrana di spazio e tempo immobilizzati”<sup>87</sup>

Queste creature braccheranno Chongqing 3 e Shangai 5, due pre-nati che si amano e tentano insieme di arrivare al grado di nascita nonostante le avversità che incontreranno durante il viaggio loro. Proprio durante la narrazione di questa grande fuga epica che Chongqing 3 e Shangai 5 affrontano per superare il grado di pre-nati e nascere, appare d'improvviso, inaspettato, il Canto del Matto.

“Non ho quasi mai parlato, qui dentro, non ho mai cantato. Ho lasciato cantare gli altri. Me ne sono stato quasi sempre in silenzio, nascosto, assente. Anche per me spazio e tempo si sono immobilizzati. Anch'io sono stato separato violentemente dalla mia ombra. Non mi resta che presentarmi direttamente per quello che sono, all'inizio di questo canto: il mio nome è Antonio Moresco, a questo punto, qui dentro. Sto scrivendo da molti anni quest'opera che tutti rivendicano come propria. Adesso ho cinquantotto anni. Non credevo di arrivare a questa età. Non ero stato programmato, non ci ero portato. Volevo solo crepare. Mi sono inventato degli azzardi continui, dei sogni, per poter continuare a vivere. Anche se volevo solo crepare. Una parte di me è stata costretta a vivere, in questa epoca spaventosa, immobilizzata e creata. Un'altra parte voleva solo crepare. È così che sono stato dentro la vita, e anche dentro quella cosa che è stata chiamata letteratura: per farla vivere e per farla crepare. Per farla crepare e per farla vivere. È questa lacerazione che ho portato, ho riportato e incarnato anche dentro la letteratura”<sup>88</sup>

Il vero nome del Matto viene così reso noto e così un altro nome fra i caratteri principali del romanzo, dopo quello di la Meringa, viene reso noto. L'autore si presenta “direttamente come sono” senza filtri o qualsivoglia giochi prospettici. Entra nella sua opera, pur essendoci sempre stato, solo nel momento in cui, durante questo canto, decide di mettere da parte il nome di “il Matto” per usare quello di Antonio Moresco, il suo vero nome. Solo in quel momento, allora, la voce di Antonio Moresco-non più il Matto può portare la sua parola al livello di

---

<sup>87</sup> *Canti del caos*, p.896

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.937-938

canto.

L'antitesi palpabile fra la voce di Antonio Moresco e quella dei prenatati non può, a questo punto, che richiamare alla memoria un altro contrasto che va ben oltre il romanzo-mondo di *Canti del caos*. Sto parlando del contrasto fra l'entità condividuale Luther Blissett, in seguito Wu Ming, e lo scrittore Antonio Moresco. Quando il matto candidamente ammette "io mi chiamo Antonio Moresco" accade qualcosa di cruciale per l'economia del romanzo; questo non potrebbe mai accadere in un romanzo di Luther Blissett o Wu Ming, autori invischiati proprio in quel melmoso "flusso della rete" popolato di "entranti" che finiscono per fare parte del "condividuo". È curioso notare come anche dal punto di vista onomastico vi sia una forte consonanza fra i prenatati di *Canti del Caos* e la band di scrittori. Infatti anche i Wu Ming hanno nomi seguiti da un numero progressivo (Wu Ming 1, Wu Ming 2, etc.), ultimo residuo identitario che li contraddistingue. Questo punto credo sia il cuore della questione letteraria contemporanea. I Wu Ming sono tardo-postmoderni. Ne è una spia la volontà di dare un costante effetto di apocrifo<sup>89</sup> ad una voce che non può mai "prendere la parola" totalmente. Se l'autore in carne ed ossa nel postmoderno si rammaricava, dicendo "come scriverei bene se non ci fossi"<sup>90</sup>, i tardo-postmoderni Wu Ming potrebbero ben dire "come scriviamo bene quando non c'è io e ci siamo noi". Infatti proprio nelle continue rifrazioni condividuali insite nella scrittura della band, si percepisce come in Wu Ming l'autore continui ad essere una figura cancellata, con modalità non del tutto dissimili da ciò che era accaduto nel postmoderno,. In Moresco invece siamo ormai lontani da quelle logiche: tutto principia da un "Io invece" con cui si apre il suo romanzo *Gli Esordi* e su cui l'autore, a distanza di anni, farà una riflessione in un saggio intitolato *La freccia*:

"Un mio romanzo, intitolato Gli esordi, comincia con questa frase: «Io invece...»

È la prima frase del libro, posta là, esattamente in quel punto, dal povero imbecille con la sua povera biro, quel giorno, proprio in quel giorno, lì per lì, di getto, all'inizio di questa tensione durata per così tanto tempo. Alcuni anni dopo,

---

<sup>89</sup> C. Benedetti, *Effetto di apocrifo*, in *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 p.89-114

<sup>90</sup> "Come scriverei bene se non ci fossi io! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse in mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona!" I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e Racconti II*, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 1992 p.779.



quando ho ribattuto a macchina una prima volta l'intero libro per riportare le correzioni, non so perché ho tirato via quelle due prime parole. Poi le ho rimesse. Da allora nessuno è più riuscito a sloggiarle di lì.

Ora capisco che in quell'«Io invece» c'è dentro tutto quello che ho cercato di dire finora. Colto subito così, inconsapevolmente, al suo nascere. Come se, nel momento di unirmi, di immergermi, dovessi separarmi da tutto il resto, compresa quella cosa che è stata chiamata artificialmente «io». Come se l'io dovesse uscire persino da se stesso e dal suo campo di forza per tornare a essere dicibile e poter dire, in questo movimento, tutto il resto”<sup>91</sup>

Questa differenza psico-fisica, ancor prima che stilistica, fra la band Wu Ming e lo scrittore Antonio Moresco si può notare anche nelle scelte onomastiche incluse nei loro libri. Infatti il nome del protagonista di *Q* si sussegue senza mai poter arrivare a un grado finale di abbacinante pienezza, come invece succede a nomi come Leonarda o Antonio Moresco in *Canti del Caos*.

In estrema sintesi potremmo dire che se Wu Ming è fautore di una letteratura ancora fortemente combinatoria e attardata in un post-moderno aggiornato all'epoca della globalizzazione e di Internet, con Antonio Moresco si entra invece in una fase completamente nuova della letteratura in cui l'atto dello scrivere diventa un corpo a corpo in cui il lettore e lo scrittore bruciano in una sola fiamma:

“A me interessa la combustione, non il riconoscimento dentro qualcosa di separato e codificato che mi assegni un posto nelle gerarchie e nei suoi “valori”. Ci sono delle epoche in cui gli scrittori, se vogliono rimanere tali, devono accettare di trovarsi a faccia a faccia con la morte”<sup>92</sup>

Continuando il parallelo fra Wu Ming e Antonio Moresco, se ci fosse bisogno di un ulteriore prova di ciò che ho appena esposto, lo si può riscontrare proprio nel finale di *Canti del Caos*.

### 5.3 Antinisca

Il viaggio di Chongqing 3 e Shangai 5 finisce quando arrivano nella città di sperma, dove tutti i prenatali si riuniscono prima di nascere.

---

<sup>91</sup> A. Moresco, *La Freccia*, in A.A.V.V., *Il romanzo dell'io*, Portofranco Editore 2004, p. 117-18

<sup>92</sup> M.Parente, *Antonio Moresco*, Coniglio Editore 2006, p. 68

“Tutto il seme che è stato e che sarà qui è dentro là. Tutto il seme che è andato a sbattere contro tempo e spazio immobilizzati è finito là, finirà là. Perché l’annuncio è già stato dato, perché il pianeta è già stato venduto, che venderà, perché tempo e spazio sono ormai oltrepassati. Anche il seme è stato separato violentemente e immobilizzato. [...] Tutto il seme e tutti gli ovuli del nostro impero seminale sarà là. Sperma e ovuli nella città d’acciaio fumigante e gelata che sto costruendo costruirò, dietro la diga verticale e gelata che sto innalzerò. Tutte piene di sperma e di ovuli che sarà, che sfonderà, che increerà, se le sue chiuse aprirà, se inonderà. E allora tutto il mondo immobilizzato, oltrepassato e venduto sarà, se sarà, se increerà. Una sterminata città tutta piena di sperma sta sorgendo sorgerà dove nessuno sa, tra le gole più remote e segrete del nostro impero seminale che sarà.”<sup>93</sup>

L’arrivo alla città di sperma è la svolta per tutti gli spermatozoi che hanno dovuto lottare contro il flusso della rete e gli entranti per arrivare sino a quel punto. La massa di spermatozoi è così pronta per arrivare ad un grado di nascita ancora più alto rispetto alla nascita, così come noi la conosciamo. Questa nascita viene chiamata dall’autore con un neologismo: increazione

“[...] Questa cosa per me è di fondamentale importanza [...] Sarà il senso, l’argomento, la dimensione portante del mio prossimo libro. E lì voglio aprire a fondo questa mia invenzione, questa intuizione. Voglio anche capire a fondo cosa significa per me questa increazione. Credo che rappresenti per noi una dimensione molto più vicina di quello che pensiamo...”<sup>94</sup>

La massa di spermatozoi arrivata inizia ad “increare” nel flusso dello sperma.

“Gli schizzi salgono così in alto e sono così distinguibili nello spazio e traccianti che li riesce a scorgere anche Sidney 1 mentre è trasportato dalla corrente, con gli occhi che emergono di tanto in tanto dalla massa seminale dell’acqua che si sposta nel primadopo attraverso il pianeta immobilizzato e increato”<sup>95</sup>

È interessante notare come i due flussi che avvolgono Sidney 1 nel corso del romanzo siano diametralmente opposti. Nera come metallo fuso il flusso della corrente in cui rischia di soccombere, mentre “la massa seminale dell’acqua che si

---

<sup>93</sup> *Canti del caos*, p.983

<sup>94</sup> F. Zucchelli, cit., p.9

<sup>95</sup> *Canti del caos*, cit., p.1008

sposta nel primadopo” superando lo spazio immobilizzato è bianca di luce, abbagliante.

Poi la narrazione si sposta nuovamente al brief dove ormai l’annuncio è stato compiuto. Interessante a questo proposito riportare un dialogo fra Dio e il softwarista che avviene nella terza parte del libro:

“«Ha finito il suo game?» Chiede improvvisamente Dio al softwarista, con la sua voce afona.

Il softwarista distoglie gli occhi per un istante.

«Sì» gli risponde. [...]

«Non conosco ancora il suo nome.» Come posso chiamarla?

«Come mi chiamerà» gli risponde il softwarista, tranquillo.”<sup>96</sup>

Questo dialogo ci consente di avere riprova di quanto avevamo sostenuto inizialmente riguardo ai nomi comuni che non arrivano a diventare nomi propri poiché la prima lettera non è maiuscola. Solo attraverso l’increazione personaggi come il softwarista potranno arrivare ad avere un vero e proprio nome. Il softwarista infatti risponde a Dio che gli chiede come si chiama, “Come mi chiamerà”. Arriverà quindi un nome vero e proprio che non ci è dato sapere per questi personaggi?

Il softwarista ha ormai concluso il suo videogioco e sale sulla macchina dell’investitore. I due iniziano una folle corsa notturna in cui finiranno per investire tutti i protagonisti del libro.

“L’uomo si abbatte sulla strada, in silenzio, sulle ossa delle gambe spezzate [...]

«Perché ha fatto quel lungo giro prima di investirlo?» gli domanda il softwarista.

«Lui è il primo stanotte. Non investo mai il primo di spalle. Chi era? »

«Era l’uomo che avrebbe dovuto essere Sirio»

«Bene, d’ora in poi lo sarà! »<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.1011

Il primo ad essere investito è proprio l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio. L'uomo attraverso l'investizione perde il nome con cui era stato chiamato per arrivare finalmente a essere Sirio, e non più quindi colui che avrebbe potuto esserlo. Fra gli investiti ci sono proprio tutti i personaggi, persino i pre-nati che erano nel diluvio di massa seminale della città di sperma.

“La notte è nera, la macchina avanza per investizione nella polpa del mondo configurato e increato, nel quidentrolà, nel primadopo. L'investitore controlla un paio di volte i freni, perché le ruote slittano sull'asfalto nelle frenate, per la poltiglia di corpi e di volti che si sono incollati sui battistrada. Ma non solo per quello, e non solo per quello, e non solo per l'umidità della notte, perché a un certo punto l'investitore domanda:

«C'è del bagnaticcio per terra. Cos'è questa roba?»

«È il diluvio»

«Il diluvio? Questo schifo è il diluvio?»

«Sì, è arrivata fin qui l'onda enorme partita dalla lontana città cerebrale di sperma e dalla diga verticale che si sono squarciate, tutte piene di spermatozoi e di ovuli che si divincolano e sognano, per essere anche loro presenti all'increazione e all'annuncio dopo avere attraversato l'intero mondo nel primadopo.»<sup>98</sup>

Durante l'investizione però accade un incontro imprevisto: la macchina dell'investitore si imbatte nel popolo che sarà, “il popolo di quelli che non sono riusciti a trovare un posto da nessuna parte, neanche “qui dentro là che sarà”. Questo popolo è capeggiato da Antinisca, una bambina impiccata che l'investitore aveva incontrato poco prima durante la sua corsa.

“[...] «Da dove saltano fuori questi qui, proprio all'ultimo istante, addirittura a tempo scaduto? Dove crederanno di andare? Si sono spente tutte le luci, adesso sono arrivato io sulla loro strada. Dovranno aspettare un altro tempo, un'altra era, prima che qualcuno li faccia nascere da qualche altra parte, in qualche altro mondo, universo.» [...] Vengono avanti a schiera, senza sapere che soneranno, nell'increato, nel primadopo. Cammina qualche passo davanti a loro una meravigliosa bambina dai lunghi capelli mossi dal vento che ci sarà. Tiene in

---

<sup>97</sup> *Canti del caos*, cit., p.1014

<sup>98</sup> *Ibidem*, p.1027

mano una corda. [...]

«[...] Antinisca [...] cammina alla testa del popolo del primadopo. Tiene in mano quella grossa corda perché non sa che si impiccherà, perché non sa che saprà, se saprà [...].

«E tutti gli altri? Chi sono? Hanno un nome?»

«Nessun nome, perché vengono da un'altra parte, dove non ci sono ancora i nomi, non ci sono più i nomi, non sanno neppure il nome che non avranno, se saranno, se moriranno, se nienteranno, se risorgeranno. Neanche noi glielo potremo daremo, se saremo, se increeremo.»<sup>99</sup>

Nella tassonomia onomastica dell'opera di Moresco vanno così ad aggiungersi alcuni personaggi che non hanno nomi e non sanno nemmeno se mai li avranno. Non esiste per il popolo del primadopo nemmeno la speranza che l'increazione possa cambiare questo stato di cose come era accaduto per l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio. Così i gradi di nominazione in *I Canti del Caos* possono riassumersi così:

Grado -1) nomi che non sono nomi: Morgan

Grado 0) Il popolo del primadopo

Grado 1) Sidney 1, Benares 2, Chongquing 3 etc. (i prenatali)

Grado 2) l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio

Grado 3) donna avvolta nella carta stagnola

Grado 4) la Meringa

Grado 5) Leonarda, Antonio Moresco, Antinisca

Antinisca è un nome che riassume bene tutta la poetica di Antonio Moresco. Infatti appare per la prima volta in *Lettere a Nessuno*, il magmatico diario di bordo di uno scrittore costretto all'invisibilità, composto fra il 1981 e il 1991. Quest'opera, di cui l'autore nel 2005-2006 comporrà una seconda parte, pubblicata poi da Einaudi, è costituita da pagine di diario, biglietti, abbozzi di lettere, ordi-

---

<sup>99</sup> *Canti del caos*, p.1043

nati cronologicamente. Ogni capitoletto ha come titolo l'anno in cui i materiali, poi riuniti nel libro, sono stati composti. Perciò nel capitoletto "1981" si troveranno gli appunti scritti nel 1981 e così via. Nei capitoli 1987 e 1988<sup>100</sup> si fa riferimento ad una bambina che si chiama Antiniska:

"C'è una bambina meravigliosa che abita sopra di noi. Mi sorride quando saliamo assieme con l'ascensore. Ho sentito dire che si chiama Antiniska."<sup>101</sup>

"1988

Atmosfera impietrita, nella casa.

«Dev' essere successo qualcosa» ho detto a Renata

È scesa a informarsi dalla portinaia.

Poco fa Antiniska si è impiccata di fronte agli occhi del fratellino, a una trave."<sup>102</sup>

Si viene a scoprire proprio da *Lettere a Nessuno* che Antiniska prima di essere un personaggio de *I Canti del Caos* è stata una bambina vissuta veramente che lo scrittore ha personalmente conosciuto. Interessante notare come sia in *Lettere a Nessuno* che in *Canti del caos* la descriva come una "meravigliosa bambina".

L'autore decide di portarla di peso e invariata dentro al suo romanzo, per poi farla diventare addirittura sua sposa, come leggiamo in "L'orazione funebre per il Matto", l'ultimo capitolo dei *Canti del Caos*. Infatti anche il Matto non fa eccezione: anche lui, così come tutti gli altri personaggi, è stato travolto e ucciso dall'investizione:

"Sei lo scrittore che si è collocato nel plasma cerebrale viscerale incerale del primadopo. Tu cammini con la tua sposa Antiniska, la meravigliosa bambina impiccata, alla testa del popolo che sarà, se sarà, se impiccherà, increerà."<sup>103</sup>

Questo sposalizio non solo celebra la vera Antiniska, ma finisce per mettere ulteriormente in luce la stessa poetica dello scrittore mantovano in cui autobio-

---

<sup>100</sup> Il capitoletto 1988 è il più corto di *Lettere a Nessuno*. In esso vi è annotato solo l'episodio di Antiniska.

<sup>101</sup> A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, 1997, p.183

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.185

<sup>103</sup> *Canti del caos*, cit., p.1058

grafia e creazione letteraria cortocircuitano. Proprio questo argomento è sviluppato da Moresco in un saggio intitolato *La freccia*:

“Nel Novecento, il secolo delle due guerre, l’”autobiografia” (parola infinitamente stupida e vuota che metto tra virgolette, che non bisognerebbe neppure usare), il coinvolgimento personale, l’irruzione diretta nella “letteratura” diviene sempre più lacerante. Le cose non si possono tenere più separate, il gioco non regge più.

L’autobiografia esplode. Nel secolo delle guerre mondiali dispiagate, la sofferenza, il dolore incontenibile forzano l’illusione ideologica sia del puro gioco della “letteratura” che di quello dell’”io”. Basta guardare anche tra gli scrittori italiani del Novecento, così diversi gli uni degli altri ma quasi tutti attraversati da questo sconfinamento e spostamento di faglia: Svevo, Tozzi, D’Annunzio, Gadda, Malaparte, Fenoglio, Pavese, Bilenchi, D’Arrigo, Pasolini e tanti altri [...] Tenere insieme in un unico movimento ciò che è stato artificialmente separato, per passare dall’altra parte. [...] Invece le due faglie, quelle due cose che sono state rappresentate come separate, non giocano solo attraverso piccoli spostamenti di superficie. Sono verticali, si sono messe, rimesse in movimento verticale l’una contro l’altra. Bisogna avere il coraggio di stare dentro la cruna di questo scontro drammatico, questo rimpicciolimento esplosivo. Di rompere l’intercapedine della pura finzione da una parte e della realtà autodescritta dall’altra, “debole” e “forte” che sia, del puro gioco virtuale da una parte e del mito egoistico e immediatamente “comunicativo” dall’altra.”<sup>104</sup>

Una poetica, quindi, nonché un uso ben diverso dell’onomastica rispetto a Luther Blissett in cui il personaggio era costretto a cambiare nomi che “non sono miei più di ogni altro”.

In Moresco il nome è una componente biologico-esplosiva del personaggio. È nome del personaggio e solo di quel personaggio. Non di altri. Un nome che spesso addirittura è tratto dal vissuto stesso dell’autore. Un nome che incarna varie fasi di pienezza ed è fondamentale per l’economia del romanzo; i nomi Sirio, Leonarda, Antonio Moresco e Antiniska lo dimostrano. Dopo l’io cancellato degli scrittori postmoderni, il noi addomesticato dei tardo-postmoderni, è il tempo dell’io invece, di una letteratura che inizia a “riaprire il gioco, il gioco gran-

---

<sup>104</sup> A. Moresco, *La Freccia*, in A.A.V.V., *Il romanzo dell’io*, Portofranco Editore 2004, p. 17-18

de!”<sup>105</sup> E questo si può notare chiaramente anche nelle modificazioni onomastiche che sono avvenute nei testi letterari degli ultimi trent’anni.

“«Il mio tempo è finito. È cominciato il mio» penso penserò un istante prima che penserà, nella luce nera che sarà, nell’increato che sarà, nel mio cervello seminale increato che sarà, un istante prima che sarà, che sorriderà, che sorriderà, che nell’increato sorriderà.”<sup>106</sup>

Con questo sorriso si concludono i *Canti del Caos*.

---

<sup>105</sup> *Canti del caos*, p.83

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.1069



## 6. I nomi in *Gli increati*

Nel Marzo 2015 è uscito presso Mondadori *Gli increati*. Per la prima volta gli studiosi di Antonio Moresco hanno avuto la possibilità di leggere *L'increato* nella sua completezza. Questa nuovo tassello del corpus moreschiano contiene in sé nuovi elementi onomastici che necessitano di aggiornare la tabella in cui erano descritte tutte le categorie di nomi presenti in *Gli esordi* e in *Canti del caos*. Finora si è visto come nei primi due romanzi della trilogia fosse presente un numero ridotto di nomi propri. In *Gli increati*, invece, si avrà una netta inversione di tendenza. E, fra l'altro, molti di questi nomi propri sono di personaggi storici realmente vissuti. Questo sottolinea ancora di più come quest'ultimo romanzo, pur essendo la naturale evoluzione sia narrativa che onomastica dei due precedenti capitoli della trilogia, meriti un posto a sé stante nella nostra trattazione:

"Solo quest'ultima cosa aliena che finalmente ho di fronte, la più verticale, la più ardimentosa, la più travolgente, la più disperata, la più incantata, quella che porterà tutta l'orbita cominciata ventisei anni fa con *Gli esordi* e proseguita con *Canti del caos* fino al suo punto di congiunzione e di innesco e al suo inveramento."<sup>107</sup>

Però se in *Gli esordi* e i *Canti del caos* c'era una maggiore omogeneità onomastica, con *Gli increati* è necessario sottolineare una cesura poiché se le prime due parti *della magnum opus* di Moresco erano ambientate nel mondo dei vivi, la terza invece è ambientata in mondi ulteriori che attraversano la morte, la resurrezione, l'immortalità e l'increato. Ciò crea una situazione del tutto nuova poiché i personaggi stavolta non fanno più un percorso che dal caos porta alla forma, ma dal superamento della forma si passa all'increato, uno stato che oltrepassa il binomio caos-forma. Infatti dopo l'investizione avvenuta alla fine della seconda parte la nostra tassonomia onomastica è ancora valida ma deve assolutamente tenere conto di questo cambiamento radicale che dopo l'esordio e l'investizione porterà all'increato. Perciò anche i nomi in cui ci siamo imbattuti nelle prime due parti devono essere considerati come se li incontrassimo, solo ora, per la prima volta. Infatti *Gli increati* nella *consecutio temporum* "sbregata" che adotta lo scrittore mantovano si situa prima delle due parti già edite. E inoltre se, come si legge più

---

<sup>107</sup> *Gli increati*, cit., p.11-12

volte nel romanzo, tutto il mondo è spaccato in due<sup>108</sup>, anche i nomi lo sono. Questa situazione inaspettata e complessa si esemplifica attraverso alcuni dei primi nomi di *Gli increati*: la sposa dei morti e Lazzaro.

### 6.1 La sposa dei morti e Lazzaro

Il romanzo inizia idealmente là dove era terminato il suo predecessore. L'autore racconta la sua nuova condizione di morto e decide di rendere dicibile quello che ha visto

"in modi e forme che possano essere intesi da voi, da questo tempo compresente e allagato, attraverso il residuo scritto di questa lingua che i vostri occhi stanno vedendo mentre sono immerso in un'inerenza che non può più essere significata attraverso le spoglie del linguaggio"<sup>109</sup>

Questo compito è particolarmente arduo poiché la lingua dei vivi è pur sempre una lingua creata che, attratta dal magnete dell'increazione, deve rendere dicibile qualcosa per cui non è stata predisposta. Lo scrittore si cruccia più volte nel corso del testo per questa missione pressoché proibitiva e perfino la Musa che dovrebbe ispirarlo ne è consapevole mal sopportando questa situazione:

" Io ti parlo così, dando il loro nome alle cose, come ti parlavo allora, io nomino le cose ancora così, come le nominavo allora, le nominerò, con i poveri nomi che danno i vivi dentro la morte [...]"<sup>110</sup>

Raccontare il mondo dei morti, dei tracimati, dei risorti, degli immortali, degli increati con la lingua creata dei vivi per rendere intelligibile la propria esperienza: colui che si prefigge questo arduo compito non è più né il Matto, né Antonio Moresco. La nuova forma esperita dall'autore sembra fin da subito non contemplare più la possibilità che quest'ultimo possa essere nominato. Ma di questo ci occuperemo estesamente più avanti e da qui in poi, per convenzione, si chiamerà il personaggio che è stato il Matto ed Antonio Moresco con il nome generico di 'narratore'.

La prima cosa che accade ad un morto è essere il soggetto di un ritratto fotografico che un'apposita addetta, chiamata semplicemente la fotografa dei morti,

---

<sup>108</sup> *Tutto il mondo è spaccato in due* è anche il titolo del decimo capitolo del romanzo dove si affronta questo concetto fondamentale di *Gli increati*.

<sup>109</sup> *Gli increati*, cit., p.12

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.190

cattura con un raggio di luce nera. Questo personaggio è stato già presente in *Lo sbrego*<sup>111</sup>. Quando Antonio Moresco vagava per la città di notte si è imbattuto in Esterina<sup>112</sup>, una ragazza che si occupa di fare la manutenzione alle sagome di cartone degli scrittori che si trovano in libreria. È proprio lei che fa conoscere ad Antonio la sua singolare coinquilina: la fotografa degli scrittori morti. Questa ragazza si vanta di aver fotografato con un desueto modello che quando scatta emana un bagliore dovuto al lampo di magnesio moltissimi scrittori morti, persino quelli spirati prima che la fotografia venisse inventata come Dante, Shakespeare, Swift e Murasaki Shikibu. La fotografa dei morti non potrà mai morire fino a quando ci saranno scrittori che muoiono. Ma quando l'ultimo sarà morto anche lei si ricongiungerà a quelli che ha fotografato

"Là dove la luce che dà forma ai volti e alla vita e alle immagini fotografiche e mentali del mondo si presenta finalmente per quello che è. Dove c'è solo questo plasma di luce e tutti i volti e tutte le persone e le cose e le forme e le loro immagini stanno dentro quel bagliore che cancella le forme e l'identità delle forme. Non si vedrà più niente, ci sarà solo la catastrofe della luce. E io arriverò là, finalmente, disintegrata nei miei elementi costitutivi sottratti al gioco chiuso della luce e dell'ombra e della loro definizione, e mi congiungerò a loro in quel finimondo di luce che da tempo mi aspetta e che senza di me non si è ancora innescato. E mi ricongiungerò a te, finalmente, che non mi hai ancora riconosciuta, che non hai ancora capito chi sono. Sarò una sola cosa con te, e tu con me, in quella supernova di luce "<sup>113</sup>

Queste parole della fotografa per certi versi sono anticipazione della "luce in luce" increata che appare alla fine di *Gli increati*. Ma di questo si tratterà più avanti. Tornando ai nostri nomi, se Antonio Moresco non riconosce la ragazza nel continente dei vivi, il narratore invece la riconosce nel continente dei morti grazie ad un vestito da sposa che emana un'intensa luce:

---

<sup>111</sup> Il narratore in *Gli increati* non fa mistero di aver già incontrato la fotografa nel mondo dei vivi.

<sup>112</sup> Questo nome proprio sottolinea, come nella maggior parte dei casi, un personaggio nobile. Infatti questa ragazza si occupa amorevolmente delle sagome degli scrittori. Però si noti qui come il nome proprio Esterina qui sembri forse l'unico caso in cui è proficuo riflettere sull'etimologia di un nome in Moresco. Infatti il nome Ester, di cui Esterina è il diminutivo, deriva da quello della dea babilonese Ishtar che in *L'epopea di Gilgamesh*, libro amato dall'autore e citato sia in *Lo sbrego* che in *Gli increati*, è la dea dell'amore sensuale. Ed in effetti fra Esterina, la fotografa e lo scrittore c'è un *ménage à trois* dove probabilmente quest'ultimo riceve da una l'amore creato e dall'altra un'anticipazione dell'amore increato.

<sup>113</sup> *Lo sbrego*, cit., p.139-140

"«Ma tu sei la Pesca! [...] Allora eri tu quella ragazza che fotografava i morti, e poi quella che mi accolto in abito da sposa all'arrivo [...] Ma perché non mi dici ogni volta chi sei?»

«Perché non lo so neanch'io. Perché non so neanch'io ogni volta chi sono.»"<sup>114</sup>

È difficile per la Pesca e per lo scrittore essere pienamente consapevoli della loro identità a causa delle incessanti modificazioni. Questo accade anche ad altri personaggi che passano di forma di forma. Infatti accade persino che siano, come vedremo, altri a riconoscere la precedente incarnazione con cui i "personaggi che non sanno più chi sono" erano presenti nel qui dentro del romanzo.

La Pesca/fotografa dei morti è il primo recupero di personaggi (e, di conseguenza, nomi) che appartengono a *Gli esordi*; ciò è alquanto sorprendente soprattutto per quei personaggi che, almeno nei *Canti del caos*, sembravano essere irrimediabilmente abbandonati dalla narrazione. Infatti, come abbiamo avuto modo di notare nelle pagine precedenti, la Pesca era stata sostituita da la Meringa e le sue successive incarnazioni. Però sarebbe un errore ritenere semplicemente che la Pesca di *Gli Increati* sia la stessa di *Gli esordi*. Certo, siamo di fronte allo stesso personaggio però fra le due donne vi è una differenza sostanziale: la Pesca di *Gli esordi* era viva mentre la Pesca di *Gli increati* è morta. Ai nomi la fotografa, la fotografa dei morti e la Pesca si aggiunge quasi subito un altro nome. Infatti l'autore, dopo essere stato fotografato, non trova più la Pesca. Questa situazione si è ripresentata più volte nel corso del ciclo romanzesco ma questa volta, trattandosi di un morto che perde le tracce di una morta, siamo di fronte all'incarnazione più lacerante e radicale di questa sparizione:

"« Io sto cercando una ragazza in abito da sposa» gli dico [...] «Lei mi ha fotografato con il suo corpo e con la sua vita e con la sua morte, adesso siamo tutti e due dentro la stessa luce che c'è dentro il bagliore nero del mondo.»

« Lei è la sposa dei morti!» [...] "<sup>115</sup>

La Pesca conosce così un nuovo ulteriore nome ed un ulteriore for-

---

<sup>114</sup> *Gli increati*, cit., p.32

<sup>115</sup> *Ibidem*, p.86 e 88.

ma<sup>116</sup>. Che cosa dovrà fare stavolta lo scrittore per ritrovare la donna che ama? Se nella prima parte dei *Canti del caos* era dovuto andare in aereo fino a Pasadena, nella prima parte di *Gli increati* invece dovrà affrontare un viaggio ultramondano "tracimando" nella vita che viene dopo, nella morte che viene prima e infine nella vita che è dentro la morte che viene prima:

«[...] alla fine, quando tutti i morti saranno dentro la morte, e terranno sollevata con la morte la vita dentro la morte, tu la troverai e lei ti troverà, tu la potrai finalmente incontrare, ti potrai congiungere con la sposa dei morti nel continente dei morti.»<sup>117</sup>

Il personaggio che predice all'autore quando e come ritroverà la sposa dei morti è Lazzaro. Questo nome richiama alla memoria Lazzaro di Betania, colui che fu resuscitato da Gesù. Infatti anche in *Gli increati* questo nome è correlato al protagonista dell'evento raccontato nella Bibbia. Però il Lazzaro del romanzo moreschiano differisce dal suo antesignano biblico. Infatti in *Gli increati* la parabola universalmente conosciuta grazie al *Vangelo* di Giovanni viene confutata da Lazzaro stesso che lo scrittore incontra durante il suo viaggio ultramondano. Quando Gesù entra nella tomba di Lazzaro si sostituisce a lui

"Perché la vita e la morte sono spaccate in due. Perché anche la creazione e la distruzione sono spaccate in due. Perché io devo entrare nel continente dei morti perché tu possa uscire da questa tomba ed entrare in quello dei vivi."<sup>118</sup>

Gesù diventa Lazzaro così come Lazzaro diventa Gesù:

"Cominciavo già a vedere qua e là in mezzo alla fola anche le facce di alcuni apostoli di Gesù che credevano che io fossi Gesù perché adesso indossavo la sua veste e i suoi sandali, perché adesso ogni cosa era veramente e completamente spaccata in due, perché adesso ero Gesù."<sup>119</sup>

Così Lazzaro, diventato Gesù, deve affrontare la Passione e tutto ciò che questo straziante calvario comporta. Ma se Lazzaro è già risuscitato per mano di Gesù, adesso chi lo farà risorgere? Quando Lazzaro muore nella sua tomba arriva il resurrettore, colui che spezza questo cerchio di resurrezione e morte, di vita e

---

<sup>116</sup> Si noti come, almeno in teoria, se la Pesca è la sposa dei morti, lo scrittore dovrebbe essere lo sposo dei morti. Ma questo nome non appare mai in *Gli increati*.

<sup>117</sup> *Gli increati*, cit., p.88

<sup>118</sup> Ivi, p.55

<sup>119</sup> Ivi, p.57

morte facendo risorgere sia i morti che i vivi. Il resurrettore si offre di far risorgere Lazzaro ma Lazzaro protesta vibratamente ripetendogli ciò che aveva detto a Gesù: "[...] se si risorge, è come se non si risorgesse mai. È come se succedesse ogni volta quello che è già successo. E allora che resurrezione è?"<sup>120</sup> Per rompere questo eterno ritorno dell'uguale così «Gesù che era Lazzaro» scopre che «Lazzaro che era Gesù» si è opposto al resurrettore rimanendo dentro la tomba perché "deve tenere sollevato con il peso della sua morte il peso della tua resurrezione e il peso della resurrezione del mondo dentro la vita e dentro la morte del mondo."<sup>121</sup> Se «Lazzaro che era Gesù» è riuscito ad opporsi al resurrettore così non può fare «Gesù che era Lazzaro» perché chi è risorto una volta sarà condannato a morire eternamente e risorgere eternamente. Dopo la seconda resurrezione «Gesù che era Lazzaro» torna al suo sepolcro per convincere «Lazzaro che era Gesù» a risorgere. Ma quest'ultimo è inamovibile:

"« Io devo fare argine alla morte con la mia morte. Se io risorgerò, nessun altro risorgerà [...] Io adesso sono Lazzaro [...] Io non risorgerò per essere di nuovo Gesù [...] Io sono adesso nel continente dei morti. C'è appunto stato il terremoto, si sono sentite anche qui le scosse che hanno fatto tremare il mondo quando tu sei risorto da morte e sei tracimato nel mondo dei vivi. [...] il tempo della resurrezione è già stato. Io non risorgerò.»"<sup>122</sup>

Lo scrittore è trascinato da Lazzaro nel vortice della resurrezione dei morti. I risorti corrono all'impazzata nel turbinio cosmico scatenato dalla morte e resurrezione di «Gesù che era Lazzaro». Ma se Lazzaro non è più Lazzaro e Gesù non è più Gesù allora chi é? Così Lazzaro che è risorto due volte cambia nome:

"«Ma allora tu chi sei?» gli domando.

« Io sono il risorto! »

« Ma non eri Lazzaro? »

« Sì, ma Lazzaro è risorto, e allora adesso sono il risorto! »

[...]

« Ma perché » gli grido ancora.

---

<sup>120</sup> *Gli increati*, cit., p.62

<sup>121</sup> *Ivi*, p.63

<sup>122</sup> *Ivi*, p.70-71

«Perché ogni cosa è spaccata in due, perché la morte viene prima, perché ogni cosa succede prima che sia successa.»

«Allora tu sei Gesù? »

«No, Gesù è diventato Lazzaro! »

«Ma Lazzaro è diventato Gesù! »

«Però Gesù diventato Lazzaro non ha voluto risorgere! »"<sup>123</sup>

Mentre lo scrittore corre con alla sua destra il risorto, improvvisamente alla sua sinistra appare un'altra figura:

«E tu chi sei?» gli domando, gli grido.

«Io sono Lazzaro!» mi risponde.

«Ma prima Lazzaro non era l'altro?»

«No, sono io Lazzaro!»

«Perché la morte viene prima.» [...]

« Sei un altro Lazzaro?» gli chiedo ancora girando la testa dalla sua parte gridando.

« No, c'è un solo Lazzaro! (...) Perché tutto il mondo è spaccato in due. Perché anche Lazzaro è spaccato in due. Lui è Lazzaro che è risorto. Io sono Lazzaro che non è voluto risorgere.»"<sup>124</sup>

I nomi «Lazzaro che è risorto» e «Lazzaro che non vuole risorgere» sono due sintagmi onomastici che appaiono per la prima volta in *L'increato*. È come se un nome di grado 2, ad esempio «la donna avvolta nella carta stagnola», si ibridasse ad un nome di grado 5, ad esempio Antinisca. In altre parole siamo di fronte al primo sintagma formato non da un nome comune ma da un nome proprio. L'unica costruzione onomastica che forse ricorda «Lazzaro che è risorto» può essere quella di «l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio». Ma l'aspetto potenziale insito in questo nome è totalmente assente nei nomi «Lazzaro che è risorto» e «Lazzaro che non è voluto risorgere». Comunque in entrambi i casi queste due tipologie di

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.76

<sup>124</sup> *Gli increati*, cit., p.82-83

nome diventano le colonne portanti del movimento cosmico-increativo di *L'increato*. Non si dimentichi che «l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio» acquista il nome Sirio grazie all'investizione ed è addirittura il primo ad essere investito. Invece questa volta «Lazzaro che è risorto» e «Lazzaro che non vuole risorgere» sono incernierati allo scrittore. Questi due sintagmi onomastici rappresentano così una condizione che si ripeterà più volte nel corso del romanzo. Tutto è spaccato in due, persino la morte. Infatti all'inizio del romanzo lo scrittore afferma di essere morto

"[...] il 30 Ottobre 2010<sup>125</sup>, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticavo."<sup>126</sup>

Mentre invece più avanti:

"Camminavo e fantasticavo. [...] D'un tratto, mentre ero così separato dal mondo, ho sentito venire dal centro del mio corpo, dal punto dove c'è la pompa del cuore, un dolore lancinante che mi ha fatto mancare il fiato. [...] E stavo camminando lentamente, a piccoli passi, per cercare di arrivare a casa quando è successo di nuovo. Ho sentito che il mio corpo si stava squarciando. Non ho più visto niente. Sono a caduto a terra. Sono morto così, da solo, al freddo, in quella enorme solitudine del mondo creato"<sup>127</sup>

Se *Gli increati* fosse un autofiction questa situazione sarebbe assolutamente nella norma. Infatti in questo genere letterario non è raro che si trovino dati contraddittori o volutamente ambigui riguardo agli accadimenti principali del protagonista. Ma qui non siamo in un autofiction: è lo stesso scrittore a prendere la parola e spiegare il perché di questa doppia morte.

"Sì, sì, lo so... sembra anche a me di ricordare che all'inizio avevo detto di essere morto in un altro modo, investito da una macchina mentre camminavo di notte per le strade di una città dei vivi e succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticando. Mentre adesso vi sto invece dicendo che sono morto lungo un sentiero deserto. Perché tutto questo? Perché anche il tempo e lo spazio sono spaccati in due, perché la morte viene prima, viene sempre prima, perché ogni cosa succes-

---

<sup>125</sup> Questo giorno è anche la data di nascita di Antonio Moresco che curiosamente condivide con uno scrittore da lui molto amato: Fëdor Michajlovič Dostoevskij.

<sup>126</sup> *Gli increati*, cit., p.9

<sup>127</sup> *Gli increati*, cit., p.96-97



sa prima è successa dopo, perché anche la morte è spaccata in due"<sup>128</sup>

Quindi tutto è spaccato in due. E questo non solo vale per la morte ma anche per i personaggi. Così ci sarà l'account dei morti e l'account dei vivi; il Dio dei morti e il Dio dei vivi; il demone e l'angelo; le resurretrici e le incernieratrici. Prendiamo ad esempio il nome la Pesca. Nel mondo dei vivi c'è la Pesca di *Gli esordi* mentre nel mondo dei morti c'è la Pesca di *Gli increati*. Infatti tutti i nomi sono spaccati in due:

- 1) la fotografa dei morti (mondo dei morti)
- 2) la Pesca (mondo dei morti)
- 3) la sposa dei morti (mondo dei morti)
- 4) la Pesca (mondo dei vivi)
- 5) la fotografatrice (mondo dei vivi, in *Lo sbrego*)

Ma sarebbe un errore pensare che si tratti di due personaggi separati. Come c'è una sola Pesca c'è anche un solo Lazzaro. Infatti lo stesso ed identico Lazzaro si mette a capo di due eserciti contrapposti:

"Lui si sta mettendo a capo dei morti che vogliono risorgere dentro la morte, io di quelli che vogliono restare in morte dentro la vita!"<sup>129</sup>

## 6.2 Terroristi ed insorti fra vitamorte e tracimazione

In questa faglia sismica sottoposta a spinte tracimative sempre più forti di vitamorte si susseguono le peripezie dello scrittore che desidera ardentemente ritrovare la sua sposa dei morti e, durante il viaggio, spesso s'incerniera a nuovi personaggi. Alcuni appaiono per la prima volta in *Gli increati* mentre altri invece hanno già fatto la loro apparizione durante i primi capitoli del ciclo romanzesco. Fra questi c'è la Suora Nera che fa il suo ingresso nel ciclo romanzesco durante la seconda parte di *Gli esordi* mentre a Slandia sta avvenendo un violento tafferuglio fra guerrieri e piumanti:

"« Che cos'è quella cosa? » mi parve di domandare. « Porta un mantello? »

---

<sup>128</sup> *Ibidem*. Il narratore fornirà altre versioni della sua morte lungo il prosieguo del romanzo fino a quando, nel capitolo Io, ci sarà un corpo a corpo finale che sancirà un'ultima e definitiva morte. Ma questo si vedrà estesamente più avanti.

<sup>129</sup> *Gli increati*, cit., p.85

«No, sono i suoi capelli! » sbadigliò l'uomo al mio fianco.

«Ma chi é? » domandai ancora sbadigliando a mia volta.

«La suora nera! »

«La suora nera? Perché si chiama così? »

«Perché dicono che fosse una suora, una volta! È lei che comanda i guerrieri!» [...]

«Che cosa sta facendo? » sussurrai.

«Non lo vedi? Sta lavorando a maglia. » [...]

"Ah sì lavorava a maglia anche allora, in seminario ... " [...]

La suora nera smise all'improvviso di sferruzzare, sfilò dalla maglia uno dei lunghi aghi [...] Si bloccò un istante di fronte alla testa atterrita di uno dei piumanti. [...]

«Hai visto? Gli ha conficcato tutto quell'ago in una narice... » sentii bisbigliare."<sup>130</sup>

Il Matto si ricorda di aver già incontrato la suora nera quando era in seminario ma non vi è traccia del suo nome se non a partire dal succitato brano. Solo nella prima parte di *Gli increati* si recupererà ciò che in *Gli esordi* era stato taciuto o solo appena accennato. Dal punto di vista onomastico è singolare come quella che nel primo capitolo della trilogia era nominata la suora nera, nel terzo capitolo si chiami invece la Suora Nera in maiuscolo. Non c'è traccia del perché vi sia questo cambiamento. L'unica ipotesi plausibile è che abbia guadagnato questa variazione onomastica durante il passaggio dal continente dei vivi a quello dei morti. E non solo: il nome la Suora Nera ci consente di comprendere fino in fondo come i personaggi non sanno chi sono a causa del continuo cambiamento di forma a cui sono sottoposti. Infatti quando lo scrittore incontra la donna le chiede:

"«Sei quella puttana africana che chiamavano Principessa?» le domando con enorme emozione.

---

<sup>130</sup> *Gli esordi*, cit., p.300-301

«No, sono la Suora Nera.»<sup>131</sup>

Nonostante la Suora Nera neghi di essere Principessa si scopre più avanti che il personaggio con cui lo scrittore "attraversa sempre nuove città inventate e fondate, incernierato a lei su un camion per sfondare le barricate"<sup>132</sup> ha "una grande bocca africana seminascosta dalla foresta nera dei [...] capelli."<sup>133</sup> Come è possibile che la Suora Nera, pur essendo africana ed avendo un voluminoso manto di capelli, non sia effettivamente la Principessa? A risolvere ogni ambiguità su questa intricata situazione è l'incontro dello scrittore con il traslocatore, l'antico compagno di Principessa con cui quest'ultima aveva condiviso nella seconda parte dei *Canti* il viaggio di "traslocazione" e di nozze. Non solo si scopre che lei non è più al suo fianco ma addirittura, mentre i due dialogano, lo scrittore nomina Principessa come Principessa Nera<sup>134</sup>. Questo nome non era mai apparso né in *Canti del caos* né in *Gli increati*, almeno fino al capitolo in cui appare il traslocatore. Il fatto che l'aggettivo femminile "nera" sia in maiuscolo è una chiara allusione all'unico nome che presenta lo stesso tipo di aggettivo peraltro situato nella stessa posizione: la Suora Nera. Ciò crea idealmente un ponte fra due nomi che fino a quel momento sembravano essere scissi facendo capire inoltre come lo scrittore abbia fin da subito riconosciuto Principessa sotto le vesti di la Suora Nera. Però la suora, probabilmente avendo dimenticato la sua precedente incarnazione a causa dei continui cambiamenti di forma nel sogno del plasma alfabetico, nega risolutamente lasciando lo scrittore nel dubbio. In *Gli increati* c'è una curiosa tendenza che vede personaggi una volta separati diventare incarnazioni successive di una matrice unica come abbiamo visto per la fotografatrice di *Lo sbrego* che, in realtà, è anche la Pesca e per la Suora Nera che, in realtà, è stata anche Principessa. Ma questi non sono gli unici dati sorprendenti correlati alla ricomparsa di quest'ultimo personaggio. La Suora Nera, quando il Matto era ancora un seminarista, era l'amante di il Gatto.

"Che cosa farò? Io, proprio io! Sacerdote! [...] Se Gesù non è voluto risorgere dalla morte e il diavolo è diventato sacerdote di uno che non è voluto risorgere dalla morte, il suo che sacerdozio è, che sacerdozio sarà? [...] Si tormentava così bisbigliando [...] mentre eravamo tutti e due [...] ancora attaccati, incastrati, mentre il suo corpo si stava a poco a poco decongestionando nel mio intestino ap-

---

<sup>131</sup> *Gli increati*, cit., p.114

<sup>132</sup> Ivi, p.495

<sup>133</sup> Ivi, p.145

<sup>134</sup> Ivi, p.750

pena forzato e violato, io e lui, la morte e il diavolo"<sup>135</sup>

Il Gatto è il diavolo mentre la Suora Nera è la morte. Se c'erano dati che suggerivano come il Gatto fosse effettivamente incarnazione del maligno<sup>136</sup>, niente lasciava supporre chi fosse la Suora Nera e come fra i due vi fosse una relazione. Solo nella terza parte del romanzo vi è un velato accenno che solo adesso, col senno di poi, risulta chiaro. Il Gatto e il Matto hanno un dialogo presso la casa editrice e curiosamente quest'ultimo osserva il suo maglione:

"«Che cosa ti prende? »

«Ma quel maglione l'ho già visto da qualche parte!»

«Ah, sì? E dove l'avresti visto?»

Gli riuscivo a scorgere appena una parte del volto dietro il colletto della camicia ancora tutto impennato.

«Ma certo!» dissi senza neanche girarmi. «L'ho visto una notte, mentre era ancora sui ferri, in un rifugio dove mi ero fermato a dormire... »

Stavamo andando lungo le scale [...]

«Che strana faccenda!» sogghignò."<sup>137</sup>

L' allusione celata dietro questo dialogo è evidente: è stata la suora nera con il suo ferro da calza usato peraltro come arma contundente durante il periodo di militanza, a fare il maglione per il Gatto. Solo in *Gli increati* questa relazione, però, viene debitamente esplicitata. Ma le rivelazioni della Suora non sono finite. Infatti, come se non bastasse, la Suora Nera racconta di essere stata uno dei carcerieri di Aldo Moro. Questa brano sembra quasi introdurre una tematica ricorsiva di *Gli increati* in cui vi sono difatti molti terroristi, insorti, soldati che attraversano il romanzo nel tentativo di redimersi dal fallimento della rivoluzione della vita che viene dopo e portarla nella vita che viene prima, verrà.

---

<sup>135</sup> Ivi, p.134

<sup>136</sup> Durante il romanzo vi sono numerosi segnali che fanno intuire come il Gatto sia effettivamente il diavolo. Per esempio in *Canti del caos* quando il Matto sta per iniziare la lunga e difficile partita che lo porterà a salvare la Meringa così il Gatto dice così: "Questa volta bisogna scendere in strati più profondi, tremendi. Una discesa agli inferi, come scrivono quei coglioncelli là, sui giornali, in questi anni, un giorno sì e un giorno no, come se fosse una cosetta... Ma una discesa agli inferi mentre stavamo già discendendo agli inferi. E io ho una certa dimestichezza con questo tipo di discese, mi creda...". *Canti del caos*, cit., p.343.

<sup>137</sup> *Ibidem*, cit., p.617-618

Dopo aver abbandonato il camion della Suora Nera, lo scrittore si inabissa "nelle città sotterranee e nei fiumi seminali che ci sono sotto la linea dell'orizzonte del mondo"<sup>138</sup> con la Musa che l'ha ispirato, lo ispira, lo ispirerà. La Musa in *Gli increati* porta anche il nome di la regina dei morti perché è tracimata in una reggia in attesa dell'arrivo dello scrittore:

"«Perché vivi in questa reggia?»

«Perché sono la regina dei morti.»

«E il tuo re dov'è?» provo a chiederle, col cuore in gola.

«Il mio re sei tu!»<sup>139</sup>

Così come la Musa è la regina dei morti, lo scrittore deve essere il re dei morti. È la stessa donna a insignire di questa carica lo scrittore. Però quest'ultimo non sarà mai nominato il re dei morti durante *Gli increati*, facendo restare così il nostro personaggio ancora una volta senza nome.

I due nuotano nei fiumi e nelle cascate di sperma fosforescente. Proprio da questi flutti è originato il corso di liquido seminale presente nella terza parte dei *Canti del caos*, perché tutto è spaccato in due. E se quello dei *Canti* è il fiume dei vivi, quello di *Gli increati* è il fiume dei morti. Durante questo bagno seminale i natanti si scontrano con oggetti che apparentemente sembrano sassi ma in realtà sono gameti, come spiega la Musa allo scrittore:

"Qui ci sono tutti i gameti che daranno vita ai vivi, quelli che daranno vita a donne e uomini, ma anche le miriadi di quelli che invece non riusciranno a sfondare e a fecondare un altro gamete nella rezza sterminata e disperata di corpuscoli ciechi che serpeggiano in questa corrente densa nella saturazione e tracimazione di mondi. Popoli interi, che ci sono stati, che ci saranno, che non ci sono stati, che mai ci saranno."<sup>140</sup>

Durante il loro viaggio i due attraversano la città seminale dei morti e si levano "in volo attraverso il suo cielo e i suoi arcobaleni di seme dove si forgiavano tutti i colori del mondo"<sup>141</sup>. Mentre entrambi ammirano lo spettacolo meraviglioso dell'arcobaleno di sperma si scatena un terremoto perché la percussione di vita e

---

<sup>138</sup> *Gli increati*, cit., p.495

<sup>139</sup> Ivi, p.185

<sup>140</sup> Ivi, p.201-2

<sup>141</sup> *Gli increati*, cit., p.858

di morte generata dall'attrito del seme è troppo forte. Proprio dal cielo è originato il terremoto che prima è stato esperito dallo scrittore quando era sulla terra. Allora lo scrittore si salva grazie alla Musa che lo trasporta su di un elicottero fino alla fine del cielo mentre le città sotterranee dei morti crollano una dopo l'altra a causa dell'urto tellurico. Prima di congedarsi dal suo re, la Musa gli fornisce una preziosa informazione: il Gatto è risorto tracimando fra i vivi: prima o poi lo incontrerà. Quando lo scrittore, dopo aver detto addio alla Musa, comincia a correre da solo in mezzo all'intercapedine sui due cieli, fasciato dai vessilli dei morti e dai vessilli dei risorti, una luce guida il suo contromovimento ascensionale:

" È la sposa dei morti!" mi dico, col cuore in gola. "È lei che sta correndo alla testa di questo fiume di bandiere e vessilli morti che risalgono dal profondo!"<sup>142</sup>

Infatti è stata proprio la sposa dei morti a inventare un'altra strada per farlo uscire dalla volta del cielo. Lo scrittore, d'ora in poi, sarà dentro ad una guerra di proporzione cosmiche che conoscerà vari capovolgimenti di fronte e, nella sua prima fase, vede i morti combattere contro i risorti. Dopo aver passato in rassegna i vessilli dei morti e i vessilli dei risorti il tracimatore attraverso l'ausilio di un montacarichi, gli fa vedere la guerra che sta accadendo fra le due fazioni opposte. La guerra è tragicamente sperequata poiché se i morti possono uccidere i risorti, i risorti non possono uccidere i morti. Però quando il narratore guarda sotto di sé per osservare dal montacarichi il tragico spettacolo è tutto buio. Le parole del tracimatore descrivono la scena:

"Ecco, in questo stesso momento i morti stanno cominciando a trucidare i risorti. Le strade e le piazze allagate sono piene di risorti sbaragliati e trucidati dai morti, sui quali passano i cingolati, mentre altri morti li gettano fuori dai grattacieli espugnati. Fra un po' tutto il suolo sarà ricoperto di tracimati dentro la morte che viene prima. [...] Perché le battaglie e le guerre sono queste, sono sempre state queste, saranno: tra risorti e morti, tra vivi e morti."<sup>143</sup>

Il tracimatore è Napoleone. Lo si comprende chiaramente dai cenni storico-biografici che il personaggio elenca sebbene il nome Napoleone non sia mai

---

<sup>142</sup> Ivi, p.227

<sup>143</sup> Ivi, p.248-9

nominato nel capitolo<sup>144</sup>. Persino il primo dettaglio che viene svelato di lui appare rivelatore: pur essendo un maschio, il suo pube non è sessuato. Questo particolare è fededegno poiché il medico che fece l'autopsia a Napoleone decise di asportare il suo pene, facendo così risuscitare in questa condizione il condottiero francese<sup>145</sup>.

Fino a questo punto del ciclo romanzesco c'erano stati sì personaggi storici ma rievocati attraverso il racconto di personaggi fittizi. Per esempio in *Gli esordi* il Gagà ci racconta di Lenin ed Anastasia Nikolaevna Romanova e in *Gli increati* la Suora Nera ci racconta di Aldo Moro. Quello che sembrava essere un confine invalicabile fra la visione e i racconti dentro alla visione con l'arrivo di Napoleone/il tracimatore comincia ad essere messo in discussione. Però il vero e proprio radicale sfondamento di piani avviene nel capitolo 23, la rivoluzione dei morti, dove lo scrittore incontra Lenin e Anastasia Nikolaevna Romanova. Anastasia, infatti, afferma di avere già incontrato lo scrittore. Ma come può essere accaduto ciò se lo scrittore in *Gli esordi* ha sentito parlare di lei solo attraverso il racconto del Gagà?

" «Ma io non sono mai stato a Gor' kij, in quella villa! »

«Ci sarai. »

«Ma io non ho mai visto quello che succedeva in quella sala, oltre il velo del fuoco! »

«Lo vedrai! »

«E poi non ero io che vedevo quelle cose! Le ho sentite raccontare dal vecchio Gagà mentre stava tracimando dentro la morte, una notte, e arrivavano da fuori i rimbombi dei fuochi artificiali che stavano esplodendo da qualche parte, quando ero vivo, sarò! »

---

<sup>144</sup> Solo nel capitolo 5 della seconda parte di *Gli increati* il narratore, durante un intenso dialogo con il padre, definisce Napoleone come "il tracimatore". *Gli increati*, cit., p.347.

<sup>145</sup> Nella seconda parte di *Lettere a nessuno* Antonio Moresco racconta di come fosse rimasto colpito da un articolo che raccontava come, mentre le spoglie mortali di Napoleone giacevano a Parigi nella chiesa di *Saint Louis des invalides*, il suo pene fosse l'oggetto di una contesa a livello internazionale: "Il pene mummificato dell'imperatore dei francesi si trovava in una collezione privata di Manhattan. Come ci è finito? Fu amputato dal medico che praticò l'autopsia della "spoglia immemore" nel maggio 1821 e, prima di approdare in terra americana, ha girovagato tra raccolte di cimeli e case d'asta." *Lettere a nessuno*, cit., p.479

«No, no! Eri tu, eri tu! Sarai tu!»

«Ma allora tu sei quella camerierina, quella che sembrava una camerierina ma che invece era Anastasia Nikolaevna Romanova!»

«Sì, lo sarò..»

«E c'era anche là un parco, una villa, e anche là una ragazza che si spostava in silenzio, e anche là il fuoco, proprio come a Ducale... »<sup>146</sup>

È evidente come il Gagà<sup>147</sup> sia una delle incarnazioni di il Matto così come Anastasia Nikolaevna Romanova sia una delle incarnazioni della Pesca. E Benno, un altro personaggio della scena raccontata da il Gagà, "quello che dirigeva tutto"<sup>148</sup>, è un'altra incarnazione del diavolo<sup>149</sup>. Però in *Gli increati* a differenza che in *Gli esordi* siamo nel continente dei morti e non c'è più il Gagà ma solo una voce/forma, quella dello scrittore, che sta increandosi. E più si increa, più dentro di essa deflagra la storia. Non la storia umana così come è scritta nei libri ma una storia di cui tutti siamo parte nello sfondo aperto<sup>150</sup> e brulicante dell'universo. Ciò comporta la possibilità di conoscere *de visu* personalità storiche che condividono con lo scrittore lo stesso avventuroso viaggio ultramondano.

Un altro aspetto di fondamentale importanza è quello dell' "incernieramento" che avviene fra la forma-scrittore e le forme dei personaggi. In questo caso lo scrittore si "incerniera" ad Anastasia Nikolaevna Romanova e Vladimir Il'ic Ulianov Lenin.

L'io invece allagato non racconta di un tu ma c'è un noi che brucia in una sola fiamma, quella cosmico-increativa che tutto pervade<sup>151</sup>. La rivoluzione nel mondo della morte che viene prima non avrà lo stesso esito di quella del mondo della morte che viene dopo. L'incernieramento è uno dei primi segnali di questa rivoluzione perché "le pareti di quella cosa che i vivi chiamano io"<sup>152</sup> può essere sfondata e porta ad uno stato di cose alquanto insolito in questo "magnete in forma

---

<sup>146</sup> *Gli increati*, cit., p.254

<sup>147</sup> Questo personaggio apparirà nuovamente a pagina 623 di *Gli increati*.

<sup>148</sup> *Gli esordi*, cit., p.459

<sup>149</sup> Questo si scoprirà solo più avanti nel corso del testo e sarà il diavolo stesso a confessarlo allo scrittore.

<sup>150</sup> Si veda il capitolo intitolato per l'appunto *Lo sfondo aperto* in C. Benedetti, *Disumane lettere*, Laterza, Bari 2011.

<sup>151</sup> Si pensi al noi generazionale depotenziato che è stato oggetto del nostro studio almeno in tre momenti: nella prima parte con Palandri, nella seconda con Luther Blissett e la net-generation ed in questa parte nel confronto fra l'io invece moreschiano ed il noi condivisibile dei Wu Ming.

<sup>152</sup> *Gli increati*, cit., p.258



di libro"<sup>153</sup>. Quando i personaggi sono incernierati chi è che ascolta e chi è che parla? C'è fra essi una comunione psicofisica che oltrepassa ogni tipo di forma umana di comunicazione perché non c'è più distanza fra io e tu, emittente e destinatario. Quando si è incernierati c'è un noi in pienezza perché i personaggi sono avvolti in una sola fiamma che, più ci si avvicina a compiere il movimento dell'increazione, più perde i suoi connotati di fiamma ed è pura luce in luce. Inoltre si rammenti che il ricordo è tutto nella morte che viene prima: così accade prima l'incontro fra Anastasia e il narratore, poi il racconto che il Gagà fa a il Matto. Più le parole magnetizzate si avvicinano all'increato, più le strutture mimetiche si sfondano. E ciò che accade nel corso del romanzo deve essere considerato sullo stesso piano rispetto a ciò che viene raccontato dai personaggi. Questo sarà reso in modo ancora più evidente con l'intensa storia d'amore fra Che Guevara e la statua di Ilaria del Carretto. Ma riprendiamo, almeno per ora, a raccontare questo viaggio d'increazione. Lo scrittore, Anastasia Nikolaevna Romanova e Lenin iniziano a viaggiare incernierati su di una jeep fin quando arrivano nella città di confine fra la vita e la morte e la morte e la vita dove avviene la tracimazione universale dentro la vita che è dentro la morte che viene prima. In questo luogo si trova una foresta di corpi impiccati. Lo scrittore, tornato ad essere solo, si avvicina ad essi:

"«Noi stiamo tracimando dalla morte che dentro la vita. Noi siamo traci-  
mati dalla vita dentro la morte. Noi siamo il popolo di tutte le donne e di tutti gli  
uomini che si sono impiccati nel mondo, che si impiccheranno e tracimeranno  
[...] Noi abbiamo infilato la testa dall'altra parte. Noi siamo un po' da una parte e  
un po' dall'altra, in queste città di confine investite dalla tracimazione universale e  
dal sisma di vita e di morte.»"<sup>154</sup>

Fra questi c'è un piccolo corpo che dice di essere la bambina dei morti. Il narratore non impiega molto tempo a comprendere che ha già incontrato questa bambina nel continente dei vivi. Si tratta proprio di Antiniska, la bambina che era in *Canti del caos* a capo del popolo del primadopo. In un gesto di infinita *pietas* lo scrittore, dato che non ci è riuscito nel mondo dei vivi, vuole staccare dalla corda il corpo della bambina che penzola nel vuoto almeno in quello dei morti. Ma Antiniska si oppone: come farà a morire impiccata dopo se non muore impiccata prima? E se non muore impiccata prima come farà a tracimare? Lo scrittore rimane attonito quando una voce afona gli ordina di lasciar tracimare la bambina. È il

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p.798

<sup>154</sup> *Ivi*, p.267

Dio dei morti. Anche stavolta tutto è spaccato in due: il Dio dei vivi è morto e il Dio dei morti è vivo ma, al fine di tracimare nella vita che è dentro la morte che viene prima, s'impicca di fronte allo scrittore che osserva con smarrimento l'accaduto. Dopo questo gesto estremo del Dio dei morti improvvisamente "un'assoluta mancanza di luce [...] bianca" cancella la troppa luce nera ed introduce l'ennesima apparizione di La Pesca.

" «Ma tu chi sei? le domando» [...]

«Io sono la Pesca, sono la sposa dei morti, la tua sposa.. ». [...]

«Ma perché non ti riconosco ogni volta? »

«Te l'ho detto: perché neanch'io so ogni volta chi sono, chi sono stata, chi sarò. »

«E perché poi scompaio ogni volta? »

«Io non scompaio, io ti sono sempre vicina, solo che tu non mi riconosci ogni volta.» <sup>155</sup>

Insieme i due tracimano nella vita che è dentro la morte che viene prima e così si conclude la prima parte di *Gli increati*.

---

<sup>155</sup> *Gli increati*, cit., p.278

## 7. I nomi nella seconda parte di *Gli increati*

Abbandonato nuovamente dalla Pesca, lo scrittore cammina sotto una coltre di neve seminale mentre la guerra conosce un nuovo cambiamento di fronte: adesso a combattere fra loro non sono più morti e risorti ma vivi e morti. Il primo incontro che lo scrittore fa in questa nuova fase del suo viaggio, l'adesso, è Manto:

*"Sono Manto, figlia dell'indovino Tiresia, sarò, che si scontrò con Niobe, figlia di Tantalo il suppliziato [...]"*

*«Ecco, adesso stai andando a indovinare e a inventare e a fondare la città dove sei nato, dove nascerai» mi dice*

*«Ma perché? »*

*«Perché stai nascendo! »*

*«Ma perché sto nascendo, se sono già nato, se sono già morto, se sono già morto prima ancora di essere nato prima? »*

*«Perché adesso è adesso»<sup>156</sup>*

Fra i nomi propri di *Gli increati*, oltre ad esservi una cospicua rappresentanza costituita da personaggi storici, c'è anche la figura mitica di Manto che fonda ed inventa con lo scrittore la città che gli ha dato i natali: Mantova. E lo scrittore, mentre fonda ed inventa la città sotto il bagliore seminale della neve che continua a cadere, nasce prendendo la forma di un bambino per tutto il corso dell'adesso.

Nell'adesso curiosamente accade un cambiamento vistoso a livello toponomastico: nel capitolo "la mia città" si trovano molti toponimi reali inerenti al luogo natio dell'autore come per esempio gli odonimi (Via Fratelli Bandiera, Via Chiassi, Porto Catena.), idronimi (il Mincio, il Rio.) nomi di luoghi celebri (Palazzo d'Arco). Ciò non era accaduto in *Gli esordi* dove si trovavano invece solo ed esclusivamente nomi di luoghi fittizi come Bindra, Luciarina, Slandia e Ducale. Questi toponimi inventati dall'autore si troveranno, peraltro, anche in *Gli increati*. Ma nella terza parte del ciclo romanzesco moreschiano ci sono delle sezioni narrative che fanno eccezione. L'adesso è una di queste.

---

<sup>156</sup> Ivi, p.306-311

Dopo essere andato via da Mantova, il narratore entra in quella che definisce la sua casa, ovvero la villa di *Gli esordi* che, per via della Terza guerra mondiale fra vivi e morti, è stata abbandonata, almeno apparentemente, da tutti i suoi abitanti. Per accertarsi che effettivamente non ci sia nessuno nella casa lo scrittore soffia dentro un corno da caccia. Solo dopo questo gesto entra nella camera blu ed incontra la Signorina che così fa il suo esordio in *L'increato*. Si è già parlato di questa donna amata dall'autore a tal punto da essere stata inclusa in molte sue opere come *La camera blu*, *I randagi* e *Il re*. La seconda persona che il narratore-bambino incontra è suo padre. Persino i rapporti di parentela sono contemplati nell'adesso: il padre dello scrittore non si chiama più il Nervo, come in *Gli esordi*, ma semplicemente il padre. Lo stesso accade per la madre del narratore che non si chiama più la Dea, come in *Gli esordi*, ma semplicemente la madre.

Il padre si cruccia di aver perduto la seconda guerra mondiale e spera che stavolta, nella Terza guerra mondiale fra i vivi e i morti, ci sarà gloria anche per lui. Così, dopo aver chiesto al figlio di seguirlo nell'impresa ed aver ricevuto un secco no dallo scrittore-bambino, il padre decide di partire per la guerra con il suo fido mitragliatore ed un sacco in cui sono contenuti i suoi gameti. Fra essi c'è probabilmente quello che "ha dato morte e dato vita, darà"<sup>157</sup> allo scrittore. La terza persona che lo scrittore-bambino incontra è sua madre. Questo è uno degli incontri più intensi di tutto il romanzo. La madre è coperta di tumefazioni ed in alcune parti del corpo presenta addirittura delle ossa rotte. È stato il padre a ridurla così. Nonostante la sua condizione di salute, la madre si affaccenda per preparare una cena e legge al bambino alcune lettere portate da una postina. Lo scrittore-bambino si chiede come sia possibile che la posta arrivi nonostante la Terza guerra mondiale fra vivi e i morti. La postina in questione è Santa Lucia che avverte lo scrittore del suo imminente arrivo attraverso il suono di un campanellino. Dopo i nomi di personaggi storici e quelli di personaggi mitici, entrano nel *dramatis personae* espanso di *Gli increati* anche i nomi dei santi. Santa Lucia è la prima e non sarà l'ultima presenza di questo genere durante il romanzo. La Santa gli consegna le lettere a nessuno che lo scrittore ha mandato nella vita che viene dopo senza ottenere risposta perché "non c'era nessuno che poteva riceverle, non ci sarà" ed una lettera di la Pesca che gli preannuncia che s'incontreranno di nuovo, stavolta entrambi bambini. Ciò accade puntualmente e i due, dopo aver preso parte alla festosa cena dei tracimati cui partecipano lo Ziò, la Dirce, la Dea e la Signorina,

---

<sup>157</sup> *Gli increati*, cit., p.349

vanno nella legnaia e la Pesca s'impicca per continuare il suo percorso di amore e di tracimazione sotto gli occhi del bambino-scrittore.

Però prima di lasciare la sezione narrativa dell'adesso c'è un dato importante che ci consente di cominciare a comprendere pienamente perché i nomi dell'elenco telefonico o quelli dei nobili del racconto *Il re* non possano essere considerati tali. Quando fervono i preparativi per la cena dei tracimati si scopre che "i nobili non sono tracimati"<sup>158</sup>. Questo dato risulta di estremo interesse poiché in *Gli increati* uno solo dei nobili presenti in *Il re* viene fugacemente nominato dallo scrittore, cioè la marchesa Daria:

" [...] la marchesa Daria una volta ha detto, dirà: Caro, tu non puoi giocare in cortile con mio nipote, tu non sei nobile".<sup>159</sup>

Nell'increato, però, la nobiltà di cui parla la marchesa Daria non conta niente. E poi quale nobiltà può avere, in fondo, una marchesa che discrimina un bambino figlio della cameriera? Quella che conta, invece, è la nobiltà organica. Infatti, al contrario dei nobili, gli animali presenti nell'aia della villa sono tutti tracimati: c'è il gatto, c'è la tartaruga, c'è il fagiano dorato. Questi animali tracimati hanno la stessa funzione dei nomi presenti nelle prime opere di Moresco, come la cagnetta Isabel o le tartarughine Romeo e Giulietta. In questo percorso di avvicinamento alla reggia increata è chiaro come i nomi della "reggia tumorale" di *Il re* non possano che essere espulsi dal testo. Si pensi alla *Divina commedia*: nelle tre cantiche un Dio giudicante ha situato dannati, anime espianti e beati. Qui nell'increato non c'è inferno, purgatorio, paradiso ma solo un panteismo modulare<sup>160</sup> in cui la nobiltà organica è il metro di giudizio che consente ai nomi di tracimare, o, come nel caso dei nobili di *Il re*, rimanere invischiati nella reggia tumorale. Quindi questi nobili, a causa del loro comportamento empio, non sono nell'adesso per la stessa ragione per cui Rocco De' Mozzi non può essere nel Paradiso.

---

<sup>158</sup> *Gli increati*, cit., p.385

<sup>159</sup> *Ivi*, p.347

<sup>160</sup> Il panteismo modulare è qualcosa di profondamente diverso dal panteismo integrale. Alessandro Linguiti spiega bene questa differenza in una prefazione dedicata alla Teologia platonica di Proclo: " La complessa stratificazione degli ordini divini esprime una concezione della realtà spiccatamente gerarchica, in cui a ogni grado della gerarchia sono attribuiti caratteri e funzioni proprie; una concezione insomma, che apparentemente privilegia la distinzione, e che pertanto non può essere annoverata ( e questo vale anche per Plotino) tra le forme di panteismo integrale: il divino, è vero, è il soggetto metafisico primario che opera a ogni livello del reale, ma esso non deve essere concepito come omogeneo o sempre identico a se stesso, bensì come modulato secondo aspetti e prerogative differenti. A. Linguiti, *La teologia platonica e il platonismo di Proclo*, in Proclo, *Teologia platonica*, UTET, Torino 2013. È interessante notare come Linguiti chiami in causa Plotino, autore cui Moresco ha dedicato un appassionato scritto intitolato semplicemente *Enneadi* nel 2009. Il testo è consultabile all'indirizzo [http://www.ilprimoamore.com/old/testo\\_1555.html](http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1555.html) .

Dopo l'ennesima tracimazione di La Pesca finisce la prima notte di tracimazione ed inizia il primo giorno di tracimazione e lo scrittore fugge dalla villa al bordo di un side-car guidato dal padre dello scrittore e da Arjumand Banu Begum:

"Sono Arjumand Banu Begum, la moglie dell'imperatore mogul Shan Jahan, quella per cui ha costruito il Taj Mahal quando sono tracimanta nella morte che viene prima e che viene dopo, e che adesso è tracimata nella vita che viene dopo e che viene prima in questa tracimazione universale di vita e morte."<sup>161</sup>

Questa donna, nata come Arjumand Banu Begum, dopo essersi sposata con il Gran Mogol Shah prese il nome di Mumtaz Mahal (in persiano محل مم تاز, ossia il gioiello del palazzo). La scelta di utilizzare il primo nome della donna invece che quello con cui è universalmente nota si deve al concetto di nobiltà organica. Arjumand è nobile non grazie al suo matrimonio blasonato ma perché, come è tramandato dalle cronache del tempo, era dotata di straordinaria bellezza e virtù morali. In particolare era nota per la pietà che aveva verso gli ultimi.

Dopo Arjumand il narratore incontra il Sempio<sup>162</sup>, personaggio già presente in *Gli esordi*, che lo informa dei nuovi sconvolgimenti bellici: il fronte si è spostato e a combattere l'uno contro l'altro, stavolta, sono i tracimati prima e i tracimati dopo. I tracimati prima usano degli evidenziatori per individuare i tracimati dopo. Lo scrittore e il Sempio sono addirittura braccati dal cacciatore di tracimati ma alla fine riescono a farla franca dopo un lungo inseguimento in auto. Questa scena è paradossale perché in realtà il cacciatore di tracimati dopo in realtà è a sua volta un tracimato dopo. Ciò ricorda da vicino P.K. Dick ed il suo *Do androids dream of electric sheep* in cui il cacciatore di replicanti Rick Deckard viene catturato da una stazione di polizia costituita per la maggior parte da replicanti che cacciano a loro volta replicanti. Alcuni di questi sono consapevoli di esserlo, altri no. Però questa situazione paradossale in *Gli increati* è dovuta al fatto che "si tracima senza essere presenti a se stessi nel momento in cui si tracima."<sup>163</sup>

## 7.1 La liturgia esplosa

- la messa dei vivi che vengono prima

Lo scrittore torna al seminario di Bindra (si noti il ritorno alla toponoma-

---

<sup>161</sup> Ivi, p.415

<sup>162</sup> Si parla di questo nome nella intervista del 30 Dicembre 2010

<sup>163</sup> *Gli increati*, cit., p.449

stica di *Gli esordi* dopo la fase dell'adesso). Ad accoglierlo è il Gatto che non è più sacerdote ma è assunto al grado di padre priore. Il demone lo informa che lui è già nel seminario. Proprio in quel momento, infatti, è nella chiesina nuova che sta pregando con altri seminaristi. Fra questi ci sono alcune *new entry* rispetto a *Gli esordi* come il seminarista dalla faccia larga e buona che si scopre essere l'astronauta Jurij Gagarin. Ma come è possibile che lo scrittore sia contemporaneamente a parlare con il Gatto e nel mentre a pregare nella chiesina? Perché tutto è spaccato in due:

"Io adesso sono qui, in questo seminario oscurato pieno solo di tracimati, e il nuovo padre priore è il demonio ed è risorto dalla morte che viene, che veniva prima. È spaccato in due, perché è il sacerdote di chi non è voluto risorgere e lui invece è risorto. E anch'io sono spaccato in due, perché sto dormendo in questo letto di alluminio ma nel letto vicino al mio ci sono io che sto dormendo con la testa rasata che spunta appena dalle coperte per il freddo, con la veste nera messa di traverso sul fondo per scaldarmi un po' i piedi. Perché sto dormendo in una di queste camerate e nello stesso tempo sto raccontando che sto dormendo. "<sup>164</sup>

Il Gatto ordina allo scrittore, nonostante non sia più un seminarista, di servire la messa dei vivi che vengono prima. Lo scrittore tracimato e il Gatto risorto dal continente dei morti durante la funzione si confrontano aspramente. Appena il Gatto pronuncia le formule della funzione tratte dal Messale Romano lo scrittore risponde con veemenza. Che messa può essere una messa officiata dal diavolo? Un diavolo che prega affinché Dio lo protegga dal diavolo quando il diavolo è lui. Un diavolo che decanta la castità ma in realtà ha giaciuto con la Suora Nera. Un diavolo che aspira alla resurrezione nonostante sia già risorto. Durante uno degli alterchi si scopre che il resurrettore, il personaggio che ha tentato Gesù con la resurrezione, era proprio il demonio in un'altra delle sue incarnazioni:

" «Eri tu il resurrettore?» gli domandò all'improvviso, in un soffio.

«Lo sarò» [...]

«Ma allora sei andato tu in quel sepolcro a tentarlo con la resurrezione?»

«Ci andrò.»

« Ma allora la resurrezione è stata la tua ultima tentazione»

---

<sup>164</sup> *Gli increati*, cit., p.488

« La prima. »"<sup>165</sup>

Lo scrittore si rifiuta di fare la comunione né tantomeno di ricevere l'assoluzione dal Gatto, il demonio. Quale valenza può avere una comunione ed un'assoluzione spaccate in due che sono per giunta impartite in una messa officiata dal diavolo.

- la messa dei tracimati

Alla messa dei vivi segue la messa dei tracimati. Ma il narratore non è più lo scrittore bensì l'altro io che lo scrittore stesso aveva guardato con stupore durante la sua permanenza nel seminario. Da questo punto in poi lo scrittore è nominato l'uomo con gli occhiali, nome già presente in *Gli esordi*<sup>166</sup>, e, anche stavolta, il narratore che prende la parola non ha nome. Così, per convenzione, il narratore sarà chiamato 'il seminarista dalla testa rasata' o, quando ciò non crea ambiguità, 'il seminarista'. Anche quest'ultimo, come l'uomo con gli occhiali, non ha voluto fare la comunione.

Il Gatto ha deciso che a servire la messa saranno l'uomo con gli occhiali, Jurij Gagarin e il seminarista dalla testa rasata. Dato che questa volta ci sarà la messa solenne del Natale, ovvero la notte in cui Lui tracimerà a Betlemme, tutti e tre sono vestiti con dei paramenti rossi. L'uomo con gli occhiali continua a litigare vibratamente con il Gatto. La messa viene rivoluzionata da due apparizioni inaspettate. La prima è quella del Profeta Michea che racconta l'evento della nascita di Gesù. Poiché tutto è spaccato in due, quando Maria e Giuseppe entrano nella mangiatoia con il neonato appena tracimato trovano un'altra Maria ed un altro Giuseppe. Ed anche loro hanno un neonato già deposto nella mangiatoia. Si tratta, comunque, degli stessi Maria e Giuseppe e dello stesso neonato "Perché in questa tracimazione universale di vita e morte e di morte e vita il prima e dopo e il dopo è prima, sarà."<sup>167</sup> Poi è la volta del Dio dei tracimati. Il Dio dei tracimati è un'ulteriore evoluzione di quelli che prima erano il Dio dei vivi e il Dio dei morti:

"«Sono il Dio dei morti perché sono quello dei vivi, sono il Dio dei vivi perché sono quello dei morti, perché sono il Dio dei tracimati, sarò.»"<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p.496

<sup>166</sup> Fin da *Gli esordi* si ha il sentore che l'uomo con gli occhiali sia una delle incarnazioni di il Matto ma solo in questa parte del romanzo si ha la conferma di ciò.

<sup>167</sup> *Gli increati*, cit., p.526

<sup>168</sup> *Ivi*, p.533



Questo Dio non è d'accordo con quanto asserito dal profeta Michea. Secondo il Dio dei tracimati Lui non è non voluto nascere. Ma il Gatto, ascoltate le parole del Dio dei tracimati, replica:

"«Come fai a saperlo? »

«Perché sono Dio.»

«No, Lui tracimerà!»

«E tu come fai a saperlo? »

«Perché sono risorto! Come faccio a essere risorto se Lui non è tracimato da morte e non è risorto? »[...]

«Ma tu lo sai che Lui non ha voluto risorgere! gli dice Dio, girandosi verso di lui. Tu lo sai che ha resistito alla tua prima e ultima tentazione, quella della resurrezione! E allora se Lui non ha voluto risorgere prima, come fa a essere nato dopo? »

« Ma se Lui adesso nasce, poi magari risorge, risorgerà. »

Si sente che Dio sta ridendo.

« Hai puntato sulla vita stavolta! » gli dice, con la sua voce afona."<sup>169</sup>

Così la messa, se Lui non è nato, come può avere il suo naturale compimento? Il celebrante allora congeda tutti con la formula: "Andate, la messa non è finita, non finirà."<sup>170</sup> Il contromovimento dell'increazione sta sempre di più approssimandosi al suo apice. Se prima Gesù non era risorto, adesso non è nemmeno nato. E, a livello onomastico, accade qualcosa di invisibile che vale più di qualsiasi commento a questa singolare messa. Durante i dialoghi che avvengono fra i vari personaggi non viene mai nominato il nome di Gesù. Il profeta Michea ne parla genericamente con nomi comuni come "il bambino" o "il neonato" mentre invece utilizza i nomi Maria e Giuseppe. Il Gatto e il Dio dei tracimati durante la loro disputa religiosa lo chiamano con il pronome personale di terza persona al maiuscolo: Lui. Invece l'uomo con gli occhiali e il Dio dei tracimati parlano di Lui nomi-

---

<sup>169</sup> *Gli increati*, cit., p.531-532

<sup>170</sup> *Ivi*, p.537

nandolo come il Figlio<sup>171</sup>. Ma se il Figlio e il Padre sono consustanzianti, poiché Lui non è mai sceso sulla terra annullando così la catastrofe della nascita, il nome Gesù è una parola che non ha più ragion d'essere, così come nella tracimazione universale di vita e di morte non ci può più essere un Dio dei vivi e un Dio dei morti ma solo un Dio dei tracimati. L'increato attraverso il contromovimento dell'increazione lentamente si va ricomponendo.

Il seminarista fugge dal seminario colpito dai nuovi sconvolgimenti di questa Terza guerra mondiale di vitamorte e si rifugia nel convento dove abita padre celestino. Questo personaggio è già apparso alla fine di *Gli esordi* dove si apprende che il suo nome è dovuto alla "sua veste celeste che luccicava sulla schiena e sulle spalle"<sup>172</sup>. Il padre celestino, ora chiamato anche il sacerdote dei tracimati, consola il seminarista turbato dagli accadimenti che ha vissuto e, mentre i due parlano, appaiono alcuni personaggi che erano stati nascosti fino a quel momento nella cripta della chiesa: gli evidenziati, ossia i tracimati colpiti dalle nuove armi genetiche dei vivi. Si tratta di John Fitzgerald Kennedy, Robert Kennedy, Malcom X, Martin Luther King, Norma Jean Baker, "conosciuta nel continente dei vivi come Marilyn Monroe"<sup>173</sup>, Ernesto Guevara de la Serna ed altri personaggi di cui non viene fornito il nome. Gli evidenziati ascoltando la musica tracimata che proviene dall'organo di padre celestino sono assolti proprio perché non hanno confessato nulla e, tornati nella cripta, si addormentano su di un materassino di gomma. Così fa anche il seminarista perché, come dice padre celestino "mentre dormirete, voi sognerete, e mentre sognerete, vi sposterete dentro il sonno dei vivi prima e dentro i loro sogni e sarete voi i loro sogni. Nessuno vi vedrà, nessuno vi scoprirà, passerete come sogni sognati prima dentro la loro vita sognata dopo."<sup>174</sup> Il primo personaggio che il seminarista incontra nei sogni è la statua di Ilaria del Carretto

"Sono tracimata qui [...] da quel letto e da quel cuscino di marmo su cui mi ha posto quello scultore di nome Jacopo della Quercia su incarico di mio marito Paolo Guinigi, signore di Lucca, a questo letto e a questo cuscino pieno d'a-

---

<sup>171</sup> Il nome di Gesù sembra scomparire del tutto dal romanzo. Persino a pagina 789 si legge di "Publio Scipione che combatte 218 anni prima di quello che non ha voluto risorgere [...]" e non 218 a.c. .

<sup>172</sup> *Gli esordi* p.249. Questo nome fa parte di un piccolo gruppo di nomi che creano una sorta di sfondamento coloristico nel corso del romanzo. Fra questi nomi come non citare Albino o Turchina, sebbene in quest'ultimo caso sia da rilevare l'influenza di *Pinocchio* di Collodi. È Moresco stesso a raccontarlo in *Lo sbrego*, cit., pp.119-120.

<sup>173</sup> Anche stavolta l'autore opta per il primo nome avuto dalla donna nel corso della propria vita così come era stato per Arjuand Banu Begum.

<sup>174</sup> *Gli increati*, cit., p.566

La statua di Ilaria del Carretto racconta al seminarista l'intensa storia d'amore che ha avuto con Ernesto Guevara de la Serna. Lei una statua che fa la spia, lui un rivoluzionario argentino tracimato. Ilaria per depistare i servizi segreti ha addirittura avuto un'identità segreta. Il suo nome da spia durante una sua missione in incognito a Praga era Tania. Proprio durante questa missione incontra Ernesto Guevara, anch'egli di stanza a Praga sotto un falso nome che però non viene svelato nel testo. Quando i due s'incontrano tracimano l'uno nell'altra: un sogno tracimato che ama un rivoluzionario tracimato.

" Sono venuta da te in veste di Tania , di quella che nel mondo hanno creduto essere Tania e che invece ero io, tracimata... [...] "Tu chi sei?" mi hai chiesto [...] "Io sono Ilaria Del Carretto, sarò, io sono quella che è tracimata per te e che ti sta chiamando e ti sta cercando attraverso la morte e attraverso la vita, io sono quella che anche tu stai cercando e chiamando attraverso la vita e attraverso la morte che vengono dopo e che vengono prima, verranno"<sup>176</sup>

L'amore, nel contromovimento ascendente dell'increazione, è protagonista dell'ennesimo sfondamento di piani. Se in *Canti del caos* c'era stata una storia d'amore fra due spermatozoi, in *Gli increati* c'è una storia d'amore fra una statua ed un rivoluzionario tracimato.

I due, uniti dai medesimi ideali rivoluzionari, decidono di tornare a combattere "come sogni dentro i loro sogni"<sup>177</sup>. A loro si aggrega il seminarista ed altri sogni tracimati insorti, cioè tutti i sogni tracimati che in vita sono stati protagonisti di insurrezioni fallite. Fra i molti che si alleano all'unità combattente sono nominati Johann Most, "Big Bill" Haywood, Charles Moyer, George A. Pettibone, John McNamara, Louis-Auguste Blanqui. Tutti si mettono intorno al sogno del fuoco che li scalda. Ma come può essere un sogno qualcosa che emette effettivamente calore? Così nel capitolo successivo si scopre che questo pre-fuoco non è altro che lo stesso fuoco che ardeva nell'aia a Ducale. È lo stesso sogno del fuoco a spiegarlo prendendo la parola e così diventando a tutti gli effetti un personaggio del romanzo. Ma chi è il sogno del fuoco? È il cervello seminale in cui tutti i sogni tracimati insorti sono incernierati sognando di ardere ed ardendo. Anche loro

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p.568

<sup>176</sup> *Ivi*, cit., p.578

<sup>177</sup> *Ivi*, p.581

sono il fuoco e le parole sprigionate dalla sua combustione. Ma il sogno del fuoco cosa sogna?

"Può sognare che per un solo istante tutto il tormento delle molecole che si separano da se stesse e si duplicano e soffrono si riposerà, provenienti dalle esplosioni e dalle resurrezioni cosmiche che ci sono state perché ci saranno? Allora non si vedrà più niente, perché il fuoco e la luce saranno così grandi che non ci saranno, non ci sarà più distinzione tra la luce e il fuoco e tra la luce e il resto del mondo, allora tutto questo tormento si arresterà, tutto il mondo e tutto l'universo proveranno a nascere nella luce che nascerà, e allora tutto si vedrà perché niente più si vedrà. E allora io brucerò senza bruciare il mondo che nascerà..."<sup>178</sup>

Il sogno del fuoco sogna di disinnescare la resurrezione cosmica, quella che acutamente ha descritto uno degli insorti, Louis-Auguste Blanqui, in un' opera dei vivi:

"Restiamo immobili, come le stelle. E tuttavia stiamo viaggiando con loro verso la stessa meta. Le stelle sono nostre contemporanee, nostre compagne di viaggio, e la loro apparente immobilità forse dipende da questo: avanziamo insieme. Il cammino sarà lungo, e anche il tempo, fino alla vecchiaia, poi alla morte, e infine alla resurrezione. Ma questo tempo e questo cammino rispetto all'infinito sono un punto infinitesimale, e neppure un millesimo di secondo. L'eternità non fa distinzione tra la stella e l'effimero. Che cosa sono questi miliardi di soli che si succedono attraverso i secoli e lo spazio? Una pioggia di scintille. Questa pioggia feconda l'universo."<sup>179</sup>

Finito il sogno del fuoco, c'è un nuovo allargamento di fronte in questa guerra Terza guerra di tracimazione. Entrano in scena gli immortali, "quelli che non moriranno [...] non entreranno né nella morte che viene prima né in quella che viene dopo [...] i primi corpi d'élite lanciati contro i tracimati dalla morte che viene prima e i risorti e gli insorti"<sup>180</sup>

## 7.2 Gli immortali

Il seminarista si riunisce nella sede che occupava durante il suo periodo di militanza insieme ad alcuni personaggi della seconda parte di *Gli esordi* (il vice, il

---

<sup>178</sup> *Gli increati*, cit., p.603-604

<sup>179</sup> L.A. Blanqui, *L'eternità attraverso gli astri*, SE edizioni, Milano 2005, p.44. Questo libro è incluso nella lista di "libri dei vivi" posta in appendice a *Gli increati*.

<sup>180</sup> *Gli increati*, cit., p.615

Gagà, il colonello dei piumanti). Nella sede presto arriva Benno, una delle incarnazioni del diavolo. Benno aggiorna gli altri di come i fronti della guerra di trascinazione si siano nuovamente modificati: ci sono l'immortalità da una parte e la vita e morte dall'altra e

"Le vecchie cellule hanno cominciato di nuovo a cambiare forma e a proliferare, uguali in tutto e per tutto a quelle d'origine ma senza più traccia d'invecchiamento."<sup>181</sup>

Questa situazione porta ad una nuova fase nel romanzo: come può esserci evoluzione se non c'è più trascinazione? Come può esistere la rivoluzione, la lotta di classe e persino l'amore se esiste l'immortalità? Una voce femminile quando comprende che anche l'amore con l'avvento dell'immortalità sarà spazzato via implora il seminarista di fuggire. Non è specificato in questo punto del testo a quale personaggio appartenga questa voce ma, dato che chiama il seminarista con il dolce appellativo "mio diletto", è facile intuire come la voce sia della Pesca che, intrufolatasi nella sede, vuole preservare il suo amore dall'immortalità. Infatti se il seminarista diventasse immortale non ci potrebbe essere più alcuna legame fra i due. Così per preservare l'amore che l'ha mosso fin dall'inizio del suo percorso ultramondano decide di fuggire.

L'immortalità porta anche ad un fondamentale cambiamento onomastico. Quando infatti il seminarista, descrivendo lo stato della prima guerra rivoluzionaria che sta combattendosi fra immortalità e vita e morte, afferma:

" [...] non si sa chi è il capo degli immortali, il suo nome è tenuto segreto, se poi ha un nome, se ci possono essere nomi tra gli immortali, se ci possono essere nomi dove non c'è più distinzione nel giro di vita e morte e c'è solo l'immortalità della vita e l'immortalità della vita e l'immortalità della morte"<sup>182</sup>

Infatti "non ci può più essere il giro linguistico di vita e morte nella lingua degli immortali [...] La nuova lingua e le sue parole non vengono più percepite da chi non è immortale, sono da un'altra parte, non ci sono più, non ci saranno"<sup>183</sup>. Però l'onomastica di tutta l'opera moreschiana, dopo i nomi assenti nell'immortalità, si trova di fronte ad una svolta ancora più decisiva. Questo accade quando, tornato a Ducale, il seminarista svergina la Pesca che alla domanda del seminarista

---

<sup>181</sup> *Gli increati*, cit., p.642

<sup>182</sup> *Ivi*, p.661

<sup>183</sup> *Ivi*, p.662

"Perché tutto è spaccato in due?" gli risponde:

"No [...] questo è ciò che ti poteva apparire all'inizio mentre cominciavi a entrare dentro questa cruna che ti sembrava quella di vita e di morte, ti sembrerà, su cui si sta combattendo questa guerra mai vista prima."<sup>184</sup>

Non sussiste più la spaccatura sottolineata in più parti del testo, per esempio nella parte incipitaria della messa dei vivi dove lo scrittore sta dormendo in una delle camerate e nel contempo sta raccontando che sta dormendo. Adesso il magnete dell'increazione ha attratto a sé due poli opposti che sembravano, almeno all'inizio, impossibili da ricomporre. Infatti:

"Ma come si fa a raccontare e nello stesso tempo a increare, se il nostro linguaggio, le nostre strutture grammaticali, verbali, sintattiche, non possono esprimere e neppure concepire l'increazione, se possono avvicinarsi solo per approssimazioni, anticipazioni e invenzioni? [...] Eppure, da questo punto in poi, per poter proseguire, posso solo raccontare e nello stesso tempo increare. [...] non capisco neppure chi sono, chi è che sta raccontando o che mi sta raccontando, mi racconterà, che continua a dire io e a raccontare quello che racconterà. Né perché. Chi sono io? chi sarò, per poter continuare a raccontare quando non si può più raccontare senza increare?"<sup>185</sup>

Così in *Gli increati* non più tutto è spaccato in due. I vestiti logori del seminarista sono stati non a caso sostituiti da un nuovo completo "accarezzato ed increato" dalla Pesca durante la lunga notte nuziale avvenuta fra i due. Ma ad essere stata sverginata non è solo la Pesca. Persino l'imene del racconto è stato violato e fra la materia trattata e le parole che la rendono dicibile, da adesso in poi, non può altro che esserci un'ininterrotta fusione. Sono "tutti e due dentro una stessa fiamma, nel cuore della stessa fiamma."<sup>186</sup>

I primi personaggi che il seminarista incontra dopo questo momento cruciale del romanzo sono lo scià Mohamad Reza Palhavi, Mao Zedong e Pierpaolo<sup>187</sup> Pasolini. Fra i due c'è uno degli incontri più strazianti ed ispirati di tutto il romanzo. Lo scrittore di *Teorema* è maciullato dalle ferite che gli sono state inflitte durante la sua brutale uccisione e non fa altro che ripetere al seminarista il mo-

---

<sup>184</sup> *Gli increati*, cit., p.722

<sup>185</sup> Ivi, p. 729-730, 739

<sup>186</sup> Ivi, p.723

<sup>187</sup> Curiosamente nel romanzo il nome è Pierpaolo ma in realtà è noto come Pasolini si chiamasse Pier Paolo. Trattandosi della prima edizione del libro, è certo che si tratti di un refuso.

do in cui tutto questo ha avuto luogo. L'incontro finisce con un abbraccio ma anche con una separazione netta e irreparabile fra i due scrittori.

### 7.3 Lazlo

Il seminarista si dirige verso Milano. La città è stata espugnata dagli immortali sebbene tracinati e risorti continuamente a combattere con azioni di guerriglia per sovvertire l'esito della guerra. Ad accompagnarlo nella casa milanese in cui effettivamente Antonio Moresco abita, in Via Tiraboschi n.3, è Lazlo. Questo singolare personaggio avrebbe dovuto far parte della nostra trattazione già nella parte dedicata ai *Canti* ma per la complessità di questo caso onomastico è stato deciso di affrontarlo solo in uno dei capitoli finali del nostro percorso.

*Lazlo* appare per la prima volta nelle battute finali della prima parte dei *Canti*. La Meringa è scomparsa nel nulla ed il Matto, innamorato della donna, sta facendo tutto il possibile per ritrovarla. La sua ricerca tuttavia non sembra sortire alcun effetto. Presto il personaggio scoprirà una verità sconcertante: la Meringa è stata rapita ed è in pericolo di vita dal momento che i suoi sfruttatori la costringono a posare nei set del porno estremo. L'ispettore Lanza, che si sta occupando delle indagini, non nasconde al Matto che la situazione è disperata e che solo lui può salvare la donna che ama. Il Matto acconsente di buon grado, aiutato nella sua ardua impresa dalla figura di Lazlo:

"«È pronto?» chiese una voce nel cellulare. «Possiamo cominciare?»

«Sono pronto.»

«Bene! Mi terrò in contatto con lei tramite il cellulare. D'ora in poi sarò vicino a lei, come un'ombra. Le guarderò le spalle. Nessun contatto personale, per motivi di sicurezza. Studieremo assieme le nostre messe. Le darò delle indicazioni. La terrò informata sui loro spostamenti. Il tempo stringe. È una partita infernale quella che ci aspetta!»

«Ma lei chi è?» chiese il Matto. «Ero in contatto con l'ispettore Lanza...»

«L'ispettore Lanza non si occupa in prima persona di casi come questi. Lui qui si ferma. Il suo compito ormai è esaurito. D'ora in avanti non lo incontreremo più sul terreno.»

«Ma lei chi è» ripeté il Matto.

«Può chiamarmi Lazlo». "<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> *Canti del caos*, cit., p. 343.

I due non si incontreranno mai durante i *Canti*, aumentando il mistero intorno a questo personaggio. Il perché dell'adozione di un nome quale Lazlo per questa figura «salvifica» rappresenta uno dei casi onomastici più complessi dei *Canti*. Essendo il personaggio un agente segreto, occorre subito porsi la domanda: il suo può venir considerato un nome in codice? La questione non è di facile soluzione. In questa parte del romanzo appaiono già vari nomi propri di tipo in certo senso esotico: infatti alcuni membri dell'organizzazione criminale che ha rapito la Meringa si chiamano Morgan, Sax, Igor e Spiro. Ognuno di questi personaggi svolge differenti mansioni: Morgan è un agente immobiliare con all'attivo quattro omicidi per soffocamento e due smembramenti su set pedofili; Sax è un medico chirurgo specialista in operazioni al tubo digerente e all'intestino retto; Igor è un odontotecnico con l'hobby dello sbranamento; Spiro è l'unico personaggio di cui non sappiamo altro se non che la sua specialità è disossare. Tutti questi nomi stranieri sono stati assegnati dall'autore non certo «per merito»,<sup>189</sup> come si evince chiaramente dal testo, ma in base ad altre motivazioni. L'autore stesso spiega ad esempio che il nome Morgan è un «nome d'arte» e che Sax è un «nome in codice».<sup>190</sup>

In base a tali considerazioni si può affermare che il nome Lazlo non può venire inteso come un nome in codice in quanto, a differenza dei membri dell'associazione criminale, chi lo porta impersona il ruolo di eroe buono, che assiste il Matto nei momenti topici, suggerendogli le azioni da compiere e indicandogli i pericoli cui va incontro. Lazlo può tutt'al più rappresentare un caso in cui il «nome in codice» e il «nome meritato» coincidono secondo lo schema indicato qui di seguito.

1) Nomi in codice *Morgan, Sax, Igor, Spiro*

*Lazlo*

2) Nomi meritati *Antinisca, Leonarda, Aminah*

<sup>189</sup> È possibile che, oltre ai 6 gradi onomastici schematizzati in precedenza, ci sia un grado -1, dove i nomi propri segnalano un grado massimo di formazione al negativo.

<sup>190</sup> *Canti del caos*, cit., pp. 347-363.



Lazlo<sup>191</sup> è per il seminarista ciò che Virgilio è per Dante: una sorta di duca ideale che lo accompagna in quella che è una vera e propria discesa agli inferi. Infatti quando i due rimembrano gli accadimenti della prima parte dei *Canti* si riferiscono al luogo in cui era tenuta prigioniera la Meringa come "reggia tumorale". I nomi propri dei criminali di questa reggia del male così non sono da considerarsi meriti ma vere e proprie metastasi onomastiche comparabili in tutto e per tutto ai nomi di un'altra reggia tumorale, quella che abbiamo incontrato nel racconto *Il re*.

In *Gli increati* Lazlo viene nominato per la prima volta nel capitolo *Che cosa sta succedendo nel mondo*:

" [...] e c'era quell'uomo di nome Lazlo che seguiva i miei spostamenti e che mi parlava nel cellulare e che non ho mai incontrato di persona, finora, non so perché, o forse l'ho incontrato, ma non saprei dire dove, lo incontrerò"<sup>192</sup>

Il seminarista spesso non riconosce i personaggi che ha incontrato nelle precedenti parti dell'opera. Anche in questo caso, un po' come era successo con la Suora Nera, è il continuo cambiamento di forma in cui i personaggi sono coinvolti a rendere non certo agevole il loro riconoscimento. Infatti nemmeno i personaggi stessi sanno chi sono a causa della continua tensione increativa che li muove di forma in forma. Il seminarista, in effetti, ha già incontrato in *Gli increati* Lazlo sotto la veste di l'uomo col furgone. Durante il loro incontro questo personaggio ammette di essere anche il biografo affetto da invecchiamento precoce, un personaggio presente nella terza parte di *Gli esordi*. L'unico indizio che ci consente di dimostrare come Lazlo, l'uomo col furgone e il biografo siano la stessa persona è la parte di un dialogo che si scambiano il seminarista e l'uomo col furgone appena dopo essere fuggiti dalla riunione diretta da Benno:

" «Tu chi sei? gli chiedo improvvisamente. Perché appari sempre così, quando sono in un punto che sembrava senza vie d'uscita? Perché vieni sempre a salvarmi?

L'uomo ride.

---

<sup>191</sup> Nell'intervista avvenuta il 13 Luglio 2015 ho avuto modo di parlare di questo nome con l'autore e quest'ultimo ha candidamente ammesso di non ricordarsi la ragione per cui l'agente segreto che svolgerà un ruolo cruciale nei *Canti* si chiama proprio Lazlo. Ed inoltre ha aggiunto di come Lazlo sia senza dubbio il nome più difficile di tutto *L'increato*.

<sup>192</sup> *Gli increati*, cit., p.667

" «Vallo a sapere! »"<sup>193</sup>

Chi se non Lazlo è stata la forma che ha salvato fin dalla prima parte di *Canti del caos* il Matto nei momenti più critici? Ma perché tutto questo mistero intorno a questo personaggio? Durante il viaggio verso Milano i due rievocano alcuni dei fatti accaduti nei *Canti* e Lazlo confida al seminarista qualcosa di sorprendente:

"«E tu chi sei? »

«Sono Lazlo.»

«Perché non sono mai riuscito a vederti?»

«Perché sono increato» mi risponde la sua voce calma nel buio. Rimango immobile, contro il lontano bagliore che ingigantisce impercettibilmente al centro del parabrezza nero e del mondo.

«E perché adesso la stai guidando tu la macchina dell'investitore?» gli domando ancora, gli domanderò.

«Perché adesso l'investitore sono io, l'increatore sono io. Perché lui mi ha ceduto il volante dopo avere increato te e tutti gli altri, alla fine, all'inizio, è sceso dalla macchina e ha chiesto a me di investirlo e increarlo.»

«Ma perché proprio a te? »

«Perché ero increato, sarò»".<sup>194</sup>

In *Gli increati* Lazlo ha preso il posto dell'investitore: questo perché è un personaggio che è stato increato fin dall'inizio e non ha avuto bisogno, quindi, dell'investizione. Si tratta di una vera e propria semi-divinità. Lo si capisce in modo ancora più netto quando il seminarista chiede a Lazlo perché una volta non avesse risposto al cellulare, domanda alla quale egli candidamente risponde che stava parlando con Dio. Questo dialogo viene riportato nei *Canti* dalla donna che trema e, probabilmente, equivale a un'increazione anticipata del personaggio.

"« Non si spaventi!» ha detto a Lazlo con la sua voce innaturale, afona. « Lei chi è?» gli ha domandato Lazlo un istante dopo. «Sono solo Dio» [...] Un istante dopo il suo cellulare ha cominciato improvvisamente a suonare. « Non c'è tempo per rispondere alle telefonate!» gli ha detto Dio. « Lo spenga!» « Ma c'è qualcuno che ha bisogno di me!» ha obiettato Lazlo. «Aspetterà!» ha risposto

---

<sup>193</sup> *Gli increati*, cit., p.653

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.766-767.

l'altro al posto di guida. «Adesso ci sono delle cose che lei deve sapere.» Lazlo è rimasto per un po' a guardare il cellulare che suonava nel palmo della sua mano. Poi l'ha spento. Se l'è di nuovo infilato in tasca. Si è girato verso quella chiazza chiara che luccicava leggermente nel buio. Poi Dio ha cominciato a parlare, lentamente, con la sua voce afona. Ha detto a Lazlo tutto quanto sta succedendo, succederà. A cosa era stato chiamato, qual era il suo posto, qual era la posta in gioco, qui dentro. A lui, prima di tutti a lui."<sup>195</sup>

Ciò non fa altro che rimarcare ancora una volta la profonda e radicale alterità che presenta Lazlo rispetto a tutti gli altri personaggi del romanzo. E non stupisce che appaia di nuovo in un momento così cruciale sotto le vesti di Lazlo l'increatore. Prima di portare il seminarista a destinazione gli spiega perché l'uomo di Leonardo che, sdoppiato, brucia in mezzo alla strada:

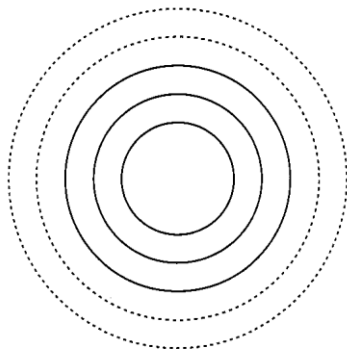
"Questa guerra sta spostando i confini della vita e della morte del mondo mi risponde senza guardarmi, con gli occhi fissi sulla strada e sul fuoco. Non solo gli uomini, quelli tracimati e quelli immortali, ma anche le figure disegnate, dipinte e scolpite dalle loro mani nella vita che era dentro la morte e nella morte che era dentro la vita stanno balzando fuori da se stesse e dalle tele, dai muri affrescati, dai Codici dove erano imprigionate e configurate, stanno anche loro partecipando di questo movimento non più verso la vita o verso la morte, non più verso la vita-morte o l'immortalità, ma verso l'increazione."<sup>196</sup>

Quindi l'increazione è davvero un contromovimento che iscrive tutto dentro di sé, persino l'uomo di Leonardo e la statua di Ilaria del Carretto. Come potrebbe essere altrimenti dato che è noto come questo sia il disegno che simboleggia il movimento concentrico dell'increazione:

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, cit., pp.810-811.

<sup>196</sup> *Gli increati*, cit., p.781



Solo adesso il seminarista può guardare il volto dell'increatore sotto la veste di Lazlo. Infatti, se in *L'increato* il volto di Dio è coperto da una maschera di porcellana, le sembianze di Lazlo vengono intraviste solo per un istante dal seminarista.

"Mi giro verso Lazlo.

«Qui non posso seguirti» mi dice. «Devi entrare da solo.»

Lo guardo per l'ultima volta, per la prima volta. Mi fa un cenno di saluto, mi sorride con gli occhi stretti, quasi chiusi per via della luce, prima di girarsi all'improvviso e ricominciare a correre"<sup>197</sup>

Il termine increazione è un neologismo che rappresenta la colonna portante concettuale dell'intera trilogia moreschiana. Ma, sfortunatamente, come l'autore ha ripetuto più volte, non c'è una definizione per questo termine: «Il contrario della parola 'creazione' è ovviamente 'distruzione'. L'increazione appartiene a un'altra dimensione [...] Per me è difficilissimo esprimerlo con parole diverse da quelle che ho usato nel libro.»<sup>198</sup>. Perciò anche il nome Lazlo non si può spiegare poiché, essendo l'increatore, porta l'increazione dentro l'onomastica di *Gli increati*. Infatti quando il seminarista arriva di fronte alla porta dell'appartamento in cui abita nota come ci sia "una targhetta, con scritto sopra il mio nome, se è un nome."<sup>199</sup> Se i nomi non potevano essere nell'immortalità, possono essere nell'increazione? Più si eleva il grado di increazione delle forme, più il loro nome non può altro che essere increato, cioè non dicibile dal linguaggio creato. Questo spiega perché il protagonista ogniqualvolta dice "io" prendendo la parola e diventando di fatto il narratore rimanga sprovvisto di nome.

---

<sup>197</sup> Ivi, p.784.

<sup>198</sup> F. Zucchelli. cit., p.9

<sup>199</sup> *Gli increati*, cit., p.784

Nel capitolo *La città in fiamme* prende nuovamente la parola l'uomo con gli occhiali e descrive come ormai le strutture linguistiche non siano ormai più bastanti per questo "libro che non è un libro":

" Lo, lo so che non ci sono parole per dirlo, ma se non ci sono le parole per dirlo allora vuol dire che c'è qualcosa che si sottrae alla nominazione, alla nominazione e alla creazione alla distruzione, alle parole vive e alle parole morte e anche alle parole immortali. [...] Questo non è un libro, non è un'opera letteraria, non è un'apice dentro la dicibilità della vita e della morte del mondo, non è uno sfondamento di soglia, una lacerazione, un affondo, per arrivare a significare attraverso i residui seminali delle parole qualcosa che viene prima e che viene dopo, verrà. È un magnete. "200

La situazione che attraversa il romanzo dal punto di vista formale può essere riassunta da questo grafico:

linguaggio creato/ strutture concettuali		
magnete dell'increazione	passaggio di specie	increato
residuo autoriale increato		

Da questo punto in poi dell'opera il linguaggio "creato" viene usato solo per un'ineludibile necessità "perché il limite è anche nello strumento stesso e nella struttura stessa, nella separazione e nella stilizzazione che comportano."<sup>201</sup> La "lingua scopata" adesso non è più sufficiente. Questo modifica la situazione dell'onomastica moreschiana in modo radicale perché il nome-forma è attratto dal movimento increato fino a dissolversi "nei regni dove si appare e si scompare". Così l'incontro fra le due parti dell'io narrante spaccato in due, il seminarista e l'uomo con gli occhiali, non può altro che principiare con un dato fulminante ed essenziale: sulla porta dell'appartamento c'è scritto sopra il nome Antonio Moresco (mai nominato peraltro in *Gli increati*) se è un nome. La coincidenza perfetta dello scrittore con la fiamma imperitura dell'increato non consente più di distinguere l'uno dall'altra, sancendo così il definitivo abbandono del cortocircuito di vitamorte ed immortalità. Adesso si può finalmente comprendere come il glorioso guerriero Abd fosse schiavo ('Abd' infatti in arabo significa schiavo<sup>202</sup>) di "un giro

---

<sup>200</sup> *Gli increati*, cit., p.800

<sup>201</sup> Ivi, p.814

<sup>202</sup> Abd infatti è un prefisso molto comune nei nomi arabi. Si pensi, per esempio, ad un nome come Abd Hal-Amid che significa servitore di Dio. Questo nome presente in *La buca* (1981) non è il solo ad essere stato creato in quel periodo da Moresco omaggiando la cultura araba. Infatti in

a vuoto di creazione e distruzione"<sup>203</sup>. Una situazione vissuta in modo parallelo dallo scrittore che in questo scritto del 2005 sembra fare sua la storia del guerriero di *La buca*:

"anch'io sono morto, sono nel fiume dei guerrieri morti che mi contengono, venuti dai lontani deserti arabi, mediorientali e africani e spagnoli, cavalco anch'io in questo fiume di guerrieri semitici morti, eppure non sono ancora da nessuna parte, non ci sono ancora."<sup>204</sup>

Questa situazione è stata superata solo quando l'autore (e, di conseguenza, il suo nome), entrando nella cruna, è apparso (nel senso latino del termine) ma per consentire questa apparizione deve necessariamente scomparire dissolvendosi in essa. Proprio in questa ottica deve essere visto l'incontro fra il seminarista e l'uomo con gli occhiali. Quest'ultimo rappresenta, infatti, la parte "creata" dello scrittore che fa ancora resistenza impossibilitando un maggiore grado d'increazione. Non a caso l'uomo con gli occhiali mentre muore "respira forte, per carpire ancora un po' d'aria dall'atmosfera che circonda questo piccolo mondo creato"<sup>205</sup> e il seminarista si rende conto subito di come dopo la sua morte "adesso il mio corpo non si vede più. Mi sono sepolto". Quando l'uomo con gli occhiali muore non resta che il seminarista, residuo autoriale increato pronto a continuare il suo viaggio d'increazione verso un nuovo livello di luminosità. Il binomio nome-forma si scinde definitivamente per diventare nome-cruna<sup>206</sup>. Infatti i nomi degli increati, d'ora in poi, devono essere visti come residui onomastici increati che consentono di riconoscerli però edulcorando l'essenza della loro fiamma. Infatti ormai i batteri

---

*Romanzo di fuga* si trova il nome An Wa, un nome che non ho commentato volutamente nei capitoli dedicati a questo romanzo rifiutato perché solo adesso è possibile farlo. Daniel Martin Verisco nel suo articolo *The origin of the anwa'* (*Studia Islamica*, No.74, 1991, p.5-28) spiega che cosa significhi questo termine: "In Islamic astronomy one of the standard methods of dividing the heavens into discrete reckoning units is the concept of twenty-eight lunar stations (manazil al-qamar). [...] Early Islamic scholars argued that the twenty-eight lunar stations were known in pre-Islamic, tribal Arabia as the anwa' [...] The anwa' were described as asterisms along the zodiacal belt, the annual risings and settings of which used to mark times for rain, wind, heat and cold.". Considerato il legame cosmico che intercorre fra Anwa e le origini del suo nome, è molto probabile che nel Moresco pre-*Esordi* vi fosse un'antinomia fra Abd e Anwa, cioè fra quelli che poi saranno nell'*Increato* le due estremità dell'onomastica panteistico-modulare di Moresco, ossia i nomi che non sono nomi e i nomi "meritati".

<sup>203</sup> *Gli increati*, cit., p.836

<sup>204</sup> A. Moresco, *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, Fanucci, Roma 2006, p. 213

<sup>205</sup> *Gli increati*, cit., p.824

<sup>206</sup> Durante un colloquio con Antonio Moresco in cui purtroppo il registratore era spento abbiamo parlato del titolo della presente tesi. "Ho deciso di intitolare la mia tesi il nome e la forma" gli ho detto io. E lui, dopo aver riflettuto un po', mi ha risposto: "Perché non l'ho intitolato il nome, la forma e la cruna?". Questa domanda dell'autore è assolutamente legittima poiché, quando si parla di nomi di increati, non si può più parlare di forma. E, conseguentemente, le residuali strutture create risultano non più idonee.

della visione sono sostituiti dai gameti dei batteri increati della visione. La luce-metastasi che mangiava i contorni del mondo è stata debellata in favore dalla matassa palpitante di luce increata. È tempo di conoscere i "nomi se sono nomi" dell'"empireo increato".

#### 7.4 Jan Palach e l'increato

Il primo personaggio che il residuo autoriale increato dello scrittore incontra nell'ultima parte del suo viaggio è Jan Palach. Palach (1948-1969) è stato un patriota cecoslovacco che si dette fuoco, autoimmolandosi alla maniera dei monaci buddisti vietnamiti, come atto di protesta contro l'occupazione della sua nazione da parte delle forze del Patto di Varsavia. Il suo gesto fu seguito da altri giovani patrioti come Jan Zajíc che decisero anche loro di far seguito alla protesta diventando torce umane. In *Gli increati* Jan Palach continua ad ardere e il residuo autoriale increato entusiasticamente definisce il patriota cecoslovacco come "il più grande filosofo del Novecento!". Questa affermazione, invero piuttosto curiosa, certifica come Palach incarni alla perfezione il pensiero moreschiano. Infatti il ragazzo ceco, ormai diventato una torcia di luce, è un altro punto fondamentale di avvicinamento all'increato.

Jan Palach non è il solo ad essere torcia nella città espugnata dagli immortali. Infatti ardono di fuoco increato altri personaggi fra cui sono nominati Giovanni Falcone, Paolo Borsellino e "Anna Maria Kalogeropoulos "meglio conosciuta come Maria Callas [...] donna sola e in fiamme, di cui gli uomini vivi dentro la morte credevano di ascoltare la voce e invece stavano ascoltando il fuoco."<sup>207</sup> Palach accompagna il residuo autoriale increato dello scrittore davanti all'entrata della reggia degli immortali dove incontra la Musa e il Gatto. Quest'ultimo confessa di essersi presentato a lui in molte forme e molti volti: il resurrettore, Benno e persino l'uomo con gli occhiali. Quest'ultima incarnazione del Gatto non può che lasciare sorpresi: *Gli increati* è un romanzo che è raccontato per la maggior parte da un io narrante che coincide col diavolo ed ormai questo demonio multiforme e l'ultima resistenza che si pone di fronte al residuo autoriale per dissolversi nell'increato:

" «Qual è stata la tentazione del primo uomo?» riprende a dire, con una voce così bassa che quasi non si sente. «L'immortalità, la conoscenza del bene e

---

<sup>207</sup> *Gli increati*, cit., p.844

del male, diventare uguale a Dio, l'immortale. Qual è, quale sarà la tentazione dell'ultimo uomo? L'increazione, diventare uguale a Dio, l'increato. Tutto quello che sta succedendo qui dentro è solo il configurarsi di questa mia tentazione...  
»<sup>208</sup>

Diventare uguale a Dio. Questo è forse l'unico sottotitolo possibile per *L'increato*, quest'opera che non può essere un'opera. D'altronde come può dirsi opera qualcosa che travolge con il suo contromovimento ogni struttura concettuale? Così là dove il demonio aveva fallito, riesce lo scrittore increato. Infatti il gesto di insubordinazione del diavolo si ferma all'immortalità. Non a caso l'ultima incarnazione di il Gatto è quella di Dio degli immortali:

"Vicino a me, il Dio degli immortali tiene ancora gli occhi chiusi, non mi guarda, non parla [...] «Lo so cosa stai pensando...» [...]« Starai pensando: "È questo il destino delle antinomie... Il diavolo e Dio, a forza di combattersi, sono diventati una cosa sola. Ecco, adesso il piccolo cerchio si è chiuso. Il diavolo dei mortali non poteva che rivelarsi alla fine il Dio degli immortali..." »"<sup>209</sup>

L'immortalità è il punto massimo del giro a vuoto di creazione e distruzione. Infatti il Dio degli immortali è "il distruttore [...] il creatore [...] di questo mondo e di questa vita e di questa specie"<sup>210</sup>. Quindi il gesto di insubordinazione dello scrittore è ancora più radicale perché si iscrive nell'increato, nel prima che dopo che, affrancandosi persino dall'immortalità, la tentazione cui aveva ceduto il diavolo.

---

<sup>208</sup> *Gli increati*, cit., p.865

<sup>209</sup> Ivi, p.874

<sup>210</sup> Ivi, p.862



## 8. Il ballo degli increati

Dopo essersi congedato dalla Musa che, essendo immortale, non può prenderne parte, il residuo autoriale increato partecipa al ballo degli increati che si tiene nella reggia increata. La reggia sta bruciando in "una luce che non divora in contorni delle cose e non divora la luce"<sup>211</sup>. È la luce in luce in cui la Pesca e lo scrittore bruciano insieme. Proprio in questa occasione La Pesca rivela al residuo autoriale increato alcune delle sue incarnazioni che, fino a questo momento, erano ignote:

"«E mi sono presentata sotto le vesti della Meringa [...] E poi sono venuta a te sotto le vesti di quella meravigliosa bambina che si è impiccata»"<sup>212</sup>

La Pesca, la Meringa e Antinisca sono la stessa entità che si è configurata in varie forme. Così ci troviamo di fronte ad uno scenario onomastico che all'inizio sarebbe stato difficilmente ipotizzabile:

- 1) la Pesca ( *Gli esordi e Gli increati*)
- 2) Anastasia Nikolaevna Romanova ( *Gli esordi e Gli increati*)
- 3) la Meringa ( *Canti del Caos*)
- 4) la donna avvolta nella carta stagnola ( *Canti del caos*)
- 5) Leonarda ( *Canti del caos*)
- 6) la donna che trema ( *Gli increati*)
- 7) Antinisca/la bambina dei morti ( *Canti del caos e Gli increati*)
- 8) la fotografa dei morti ( *Gli increati*)
- 9) la sposa dei morti ( *Gli increati*)
- 10) la fotografatrice ( *Lo sbrego*)

A queste forme assunte da la Pesca qui sopra elencate in ordine di apparizione deve essere aggiunta un'altra forma. Infatti lo scrittore increato, mentre la Pesca

---

<sup>211</sup> *Gli increati*, cit., p.890

<sup>212</sup> *Gli increati*, cit., p.895-6. Si noti come già nel capitolo *La città in fiamme* l'uomo con gli occhiali alluda al fatto che la Pesca e la Meringa siano lo stesso personaggio: "E poi la Pesca, la Pesca! Ma chi era la Pesca, sarà? Da dove è saltata fuori, fin da dagli Esordi, dal primadopo? Passando attraverso un altro corpo e un'altra vita e un'altra morte (...)". *Gli increati*, cit., p.797

sta elencando alcune delle forme con cui si è incarnata, afferma:

"Sì, sì, io ricordo la mia ebbrezza mentre ero vicino a quella sconosciuta, una notte, di fronte al mare in fiamme... mi viene in mente non so perché, all'improvviso, con la bocca dentro la sua bella testa e il suo volto caldo. »"<sup>213</sup>

Questa frase richiama alla memoria *Gli incendiati*, romanzo del 2010 che insieme a *La lucina* (2013) e *Fiaba d'amore*<sup>214</sup> (2014) rappresenta le tre tappe di avvicinamento che hanno preceduto *Gli increati*. In *Gli incendiati* c'è un personaggio femminile di cui il protagonista s'innamora perdutamente. Il suo nome è Ljuba. I due vivranno una storia d'amore che sfonda i confini della vita e della morte così come accade in *Gli increati* per lo scrittore e la sua sposa. In *Gli incendiati* c'è un'assenza di nomi quasi totale. L'unico nome che s'incontra nella prima parte del romanzo è quello di il cacciatore di schiavi, nome di grado 3. Il cacciatore di schiavi è il capo della reggia tumorale in cui è schiavizzata la donna di cui non si sa ancora il nome in questa parte del romanzo. Non è difficile paragonare questa schiava che per il suo sfruttatore è "terrorista, spacciatrice, puttana"<sup>215</sup> alla donna avvolta nella carta stagnola ed il suo forzoso coinvolgimento nel porno estremo. L'unica informazione che abbiamo di Ljuba nella prima parte del romanzo è la sua provenienza. Infatti, nonostante l'uomo gli chieda più volte il suo nome<sup>216</sup>, lei risponde di essere circassa. Solo nella parte conclusiva del romanzo, quando Ljuba coinvolge il co-protagonista nella guerra fra vivi e morti, i compagni di combattimento che incontrano la donna morta pronunciano il suo nome:

" «Ljuba!» Ha esclamato il primo, con emozione e con commozione, rivolto a lei che gli camminava incontro.

«Yura, Oleg, Sultan!» ha esclamato lei, rivolta ai tre uomini che aveva di fronte.

[...]

---

<sup>213</sup> *Gli increati*, cit., p.897

<sup>214</sup> Questo romanzo breve è un'altra storia di amore che oltrepassa i confini della vita e della morte e presenta alcune consonanze con *Gli incendiati*. In questa opera i nomi dei protagonisti sono Antonio e Rosa. Due nomi "meritati" che sono già stati presenti in altre opere di Moresco; infatti, come è stato già annotato nelle pagine precedenti, il nome Antonio è presente nella terza parte di *Canti del caos* mentre il nome Rosa è presente nella seconda parte di *Gli esordi*.

<sup>215</sup> A. Moresco, *Gli incendiati*, cit., p.76

<sup>216</sup> L'uomo chiede alla donna il suo nome (pg. 75) ma non ottenendo risposta si cruccia profondamente (pg.79 e pg.117) di non conoscerlo.

Sì è girata verso di me, mi ha preso la mano.

«Il mio nome di battaglia è Ljuba!» mi ha detto."<sup>217</sup>

Non è un caso che questa donna sia semplicemente una schiava durante la parte del romanzo in cui è viva e possa meritare solo da morta un nome, quello di Ljuba che in russo significa amore (in slav. 'ljub') nel senso più puro e spirituale del termine. Il succitato brano di *Gli increati* testimonia come persino Ljuba sia un'incarnazione della Pesca. Quindi le forme attraverso cui si palesa questa entità, almeno a questo punto del romanzo, sono undici. Però c'è un dodicesimo nome attribuibile a questa figura cardine dell'opera moreschiana. Infatti prima di gettarsi nell'increato, la Pesca, adesso divenuta l'increata, comunica allo scrittore increato di essere incinta di lui:

" «Ma come fai a essere incinta di me, se sei increata? » provo a sussurrarle ancora. "

«Perché sono incinta di te, l'increato.»

[...]

« Ma allora ero io che attraversavo da parte a parte quel bambino di luce al termine del caos del mondo creato, al suo inizio...? Sto entrando adesso nel bambino di luce inconcepito e increato per uscire all'incontrario dall'altra parte prima di entrarci? "<sup>218</sup>

Questa seconda nascita che avviene in *Gli increati* non è assimilabile a quella che avviene nell'adesso. Diventare increato significa essere un bambino di luce inconcepito per entrare, in questo modo, "dove si scompare e insieme si appare"<sup>219</sup>. Increato, così, non è solo uno stato ma anche il nome di colui che è stato l'uomo con gli occhiali, il Matto e Antonio Moresco durante il corso del ciclo romanzesco. Se in *Romanzo di fuga* il neonato veniva mangiato dal serpente, in *Gli increati* ci sono addirittura due nascite. Il residuo autoriale increato e la sua sposa si gettano nel punto di fuga dell'increato lasciando il diavolo alle loro spalle. Così termina la seconda parte di *Gli increati*. Questo gettarsi nella cruna che conduce

---

<sup>217</sup> *Gli incendiati*, cit., p.149

<sup>218</sup> *Gli increati*, cit., p. 903-904. Proprio durante questo dialogo l'increato afferma di riconoscere in l'investitore l'ennesima incarnazione di la Pesca. Così, alla fine, le forme assunte da questo personaggio saranno addirittura tredici.

<sup>219</sup> *Gli esordi*, cit., p.647

all'increato non può che ricordare da vicino, seppur ponendosi in un rapporto di antitesi con essa, la scena di *Romanzo di fuga* in cui lui getta in un crepaccio due personaggi e, allungando l'orecchio sul limite dello strapiombo per sentire il tonfo dei corpi che arrestano la loro caduta, esclama: "*Maledetti, avete avuto voi l'ultima parola!*". Stavolta è l'increato ad avere l'ultima parola. E questa parola, curiosamente, coincide con una nascita. Non c'è più il simbolo araldico di *Romanzo di fuga* né quello di *La buca*. La fiera rampante di *Gli esordi* si staglia sull'increato<sup>220</sup>.

### 8.1 Il proemio degli increati e la tassonomia definitiva dei nomi

L'ultima sezione dell'increato termina con un proemio. Questo può sembrare curioso ma in realtà il romanzo, essendo l'increazione un contromovimento, non può altro che finire con un inizio. Ciò che lascia, invece, stupiti è leggere in questa sezione quello che è già accaduto nelle prime due parti del romanzo, proprio come accade in *Medea* di Pasolini dove il regista mette in scena una ripetizione quasi letterale della vendetta attuata dalla donna<sup>221</sup>. Così i momenti di snodo di questa opera che non è un'opera come la non resurrezione di Gesù, la messa dei tracimati, il ballo degli increati hanno la loro origine nell'increato e quello che è stato percepito attraverso i batteri della visione è solo derivativo in quanto immagine riflessa. Infatti gli specchi da cui si origina la visione sono nell'increato.

Questo non è il luogo per affrontare i considerevoli problemi cosmico-religiosi che questa scelta di Moresco comporta<sup>222</sup>. A livello onomastico, invece, vi sono alcuni brani che illustrano ulteriormente come il contromovimento dell'increazione porti i nomi ad essere assorbiti nella poltiglia intatta e palpitante di luce dell'increato. Uno di questi è il seguente:

"Io adesso non ricordo più i nomi degli altri raccontatori e scrittori con i quali ero stato per la prima e ultima volta nel vortice di uno stesso specchio, perché anche i nomi si sono separati così tante volte da così tanti specchi che non sono più dentro la nominazione della vita e della morte del mondo"<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Non a caso il simbolo della fiera rampante viene citato a pg. 948 durante la terza parte di *Gli increati*.

<sup>221</sup> Si veda il saggio di V. Costantino, *Medea: Visioni, materiali, lunghe notti*, in A.A.V.V., *Corpus Pasolini*, Pellegrini editore, Cosenza 2012.

<sup>222</sup> Si faranno brevi accenni alla struttura di *L'increato* nel capitolo conclusivo della presente tesi.

<sup>223</sup> *Gli increati*, cit., p.948. Infatti nell'increato non ci sono nomi di scrittori, fatta eccezione per Gregorio Magno che viene menzionato a pagina 969.

Si è visto come l'incernierarsi del narratore ai personaggi rappresenti l'annientamento della separazione io/tu e ponga le basi per il superamento dell'onomastica umana. Se l'autore nel canto del Matto in *Canti del caos* aveva il suo vero nome, nella terza parte di *L'increato* lo perde. Ma non si deve pensare che il nome sia stato banalmente omissso. Nei regni dove si appare e si scompare anche il nome appare e scompare. Perciò è proprio il superamento della forma a tradursi in un'assenza, ovvero impossibilità di renderlo dicibile nella lingua creata. Il nome Antonio Moresco non è presente in *Gli increati* perché è un "nome se è un nome". Questo è il penultimo grado possibile dell'onomastica moreschiana. Un grado che si contrappone idealmente ai nomi presenti nella reggia tumorale incontrata sia nella prima parte di *Canti del caos* che nel racconto *Il re*.

Nella parte del nostro percorso dedicata a *Gli increati* la catalogazione dei nomi è rimasta sottotraccia preferendo dare maggior spazio ad uno degli aspetti tipici del romanzo, ovvero la continua rigenetizzazione cui sono sottoposti i personaggi. Ciò ha causato la necessità di seguire passo dopo passo il cambiamento di nome dei personaggi lasciando in secondo piano la tassonomia onomastica moreschiana. Si pensi a la Suora Nera o Lazlo, nomi di grande difficoltà. Ora, all'inizio e alla fine del nostro percorso, si può fornire una catalogazione definitiva dei nomi nell'opera di Antonio Moresco aggiungendo ai gradi onomastici di *Esordi* e *Canti* anche quelli di *Gli increati*. Però questa catalogazione, prima di essere stilata, occorre una necessaria precisazione. Questi gradi non devono essere letti come gradi linguistici ma come gradi formali. Infatti in questo panteismo modulato attraverso il plasma alfabetico ritenere di avere analizzato fino ad ora solo nomi, intendendo con questo termine una mera funzione dello spazio testuale, sarebbe un grave errore. Per forma intendo "una certa irradiazione della prima chiarezza", cioè l'increato. Ogni personaggio, quindi, a seconda del suo grado di vicinanza al magnete che tutto attrae a sé, acquista una forma determinata che, come abbiamo visto più volte, è soggetta a continue variazioni. Però bisogna ricordare che:

" La luce è indivisibile, la luce è continua, essa, in verità, non s'interrompe mai. In uno spazio saturo di luce non si può separare una zona che non comunichi con ogni altra zona; non si può tagliare *una parte* di luce. ( Questo è un ottimo esempio del fatto che l'estensione non è condizione sufficiente della divisibilità e

che la divisibilità non deriva analiticamente dall'estensione.).<sup>224</sup>

Perciò, rivolgendoci a questa catalogazione, si pensi ad una tavola dei colori. Questi gradi così non possono né devono essere considerati una gerarchia ma, per così dire, il modo di correlarsi tra la continuità della luce e la discontinuità del tormento delle molecole. Così i due estremi della nostra tassonomia vedono la reggia tumorale che rappresenta la metastasi della luce e la reggia increata che rappresenta la luce incorporea. In fondo a questa tassonomia ci sarà una piccola postilla in cui elenco alcuni casi particolari che non ho incluso volutamente perché meritevoli di una trattazione *a latere* e, inoltre, per rendere il grafico più fruibile. Se questi gradi rappresentano i colori primari, per quanto riguarda i casi particolari si parla di sfumature comunque meritevoli di essere almeno brevemente menzionate.

Grado -1) nomi che non sono nomi: Morgan reggia tumorale

Grado 0) il popolo del primadopo:( nomi che non sanno se saranno)

Grado 1) Sidney 1, Benares 2, Chongqing 3 etc. (i prenati)

Grado 2) l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio (nome comune + nome proprio in potenza)

Grado 3) donna avvolta nella carta stagnola, il softwarista (sintagmi formati da nomi comuni)

Grado 4) la Meringa (nomi propri chiaramente derivati da nomi comuni)

Grado 5a) Leonarda, Antinisca, Rosa. (nomi propri)

Grado 5b) Antonio Moresco, Caryl Chessmann, Pier Paolo Pasolini (nomi propri + cognome)

Grado 6) Lazzaro che non ha voluto risorgere (sintagmi formati da nomi propri)

Grado 7) Anastasia Nikolaevna Romanova, Ernesto Guevara de la Serna, (nomi propri "completi")

---

<sup>224</sup> P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, Gangemi editore, Roma 1990, p.68

*Grado 9) l'increato*

Casi particolari:

I casi particolari meriterebbero forse un maggiore spazio ma qui mi limiterò a fare una breve carrellata. In *Gli esordi* vi sono un cognome che funge da nome proprio, cioè quello di Bortolana e un nome derivato dal cognome di un personaggio storico che apparirà sia *Gli increati*, ossia Lenìn. Questi due casi sono assimilabili ai nomi che l'autore ha sentito in prima persona durante la sua permanenza nella villa di *Gli esordi*. In *Canti del caos* c'è l'ispettore Lanza (nome comune + nome proprio). Questo è l'unico caso in cui si riscontra questo sintagma che, peraltro, diventerà Lanza nella seconda parte dei *Canti*. Un altro caso curioso è il nome del papa Elvis II, nome seriale di cui si parla nell'intervista del 13 Luglio 2015. Perciò rimando ad essa. In *Gli increati* forse avviene l'unico caso di "soprannome che non è un nome". Infatti in Moresco non ci può essere antinomia fra nomi e soprannomi così come non ci può essere antinomie nella struttura onomastica panteistico-modulare che abbiamo delineato. L'eccezione è rappresentata da Jurij Gagarin che mentre orbitava intorno alla terra si chiama Jura fra sé e sé "per solo il piacere di pronunciare il mio nome."<sup>225</sup> Perciò si tratta di un caso, forse l'unico, in cui un personaggio si autonoma mentalmente. Viene da pensare che l'autore utilizzi il soprannome per amplificare l'intimità che l'astronauta, nell'ignoto spazio profondo, desidera ottenere attraverso la pronuncia del suo nome.

Infine, c'è un paio di nomi che meritano una menzione particolare e di cui, forse, sarà necessaria una trattazione più approfondita che mi riprometto di fare in futuro. Sto parlando di Gas e di il sogno del fuoco. Gas, in teoria, sarebbe un nome di grado però, così come il sogno del fuoco, non si tratta di un individuo bensì di un'entità naturale. Questo nome è l'ennesimo sfondamento che avviene nella nominazione dell'increato. Certo, è innegabile notare come la luce che emana dalle scarpe del seminarista sia la prima scintilla dell'unica fiamma che arde in tutti i personaggi. Gas alla fine della seconda parte dei *Canti* diventa l'acquirente della terra venduta da Dio. E, se l'eterno ritorno del ciclo cosmico non venisse riassorbito al suo punto d'origine, con ogni probabilità diventerebbe proprio Gas il nuovo

---

<sup>225</sup> *Gli increati*, cit., p.521

Dio. Così sembra quando, saputo il nome dell'acquirente, Dio afferma:

" «E io allora? » gli rispose con la sua voce afona. «Che cosa crede? Anch'io forse non ero niente, una volta. Me ne stavo lì, in qualche angolo buio, prima di venire strappato a me stesso. E proprio perché non ero niente sono stato mandato avanti così, sono diventato quello che sono!»"<sup>226</sup>

In *Gli increati*, però, non si avrà nuove informazioni su Gas. Sarà solo brevemente menzionato a pagina 152.

È giusto, alla fine del nostro percorso, fare una piccola ricapitolazione dei casi onomastici base che abbiamo affrontato:

Al grado -1 si trovano i nomi propri della reggia tumorale, ossia i nomi propri che sono stati meritati dai personaggi non per azioni meritevoli ma per azioni empie. In questa categoria si trovano nomi come i carcerieri di la donna avvolta nella carta stagnola, ossia Morgan, Igor, Sax etc. e anche i nomi dei nobili presenti nel racconto *Il re*.

Al grado 0 come si è visto si trovano i non-nomi del *popolo del prima dopo*. Scrive Moresco: "Nessun nome, perché vengono da un'altra parte, dove non ci sono ancora i nomi, non ci sono più i nomi, non saranno neppure il nome che non avranno, se saranno [...]".

Al grado 1 si trovano nomi come *Sidney 1*, *Gerusalemme 9*, *Uz 10* etc. Queste denominazioni, costituite da un toponimo seguito da un numero, si trovano nella terza parte e si riferiscono ai «prenati», ossia, semplificando, agli spermatozoi che lottano per nascere. Veniamo a conoscenza del loro epico viaggio nella terza parte dei *Canti*.

Al grado 2 troviamo *l'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio*, un personaggio «nana bianca»<sup>227</sup> che appare per la prima volta nella seconda parte dei *Canti*. Questo nome proprio in potenza, che rappresenta un unicum nel corpus more-schiano, diventerà finalmente Sirio dopo l'investizione alla fine di *Canti del caos*.

Al grado 3 abbiamo sintagmi formati da nomi comuni usati come identificatori. Di essi si fa nei *Canti* un uso massiccio: denominazioni quali *la ragazza*

---

<sup>226</sup> *Canti del caos*, cit., p.832

<sup>227</sup> Questa definizione è stata coniata da Federico Teani nella sua tesi di laurea su Antonio Moresco discussa nell'Ottobre 2008, con relatori la Prof.ssa Carla Benedetti e il Prof. Marcello Ciccuto.



con *l'acne* o *il softwarista* finiscono per essere utilizzate come nomi di persona a tutti gli effetti. E alcune di queste, addirittura, si modificano a seconda delle peripezie cui il personaggio andrà incontro. Ad esempio *la ragazza con l'acne*, dopo che i foruncoli scompaiono, è chiamata *la ragazza senz'acne*; e lo stesso avviene per altri personaggi.

Al grado 4 abbiamo nomi come la Meringa, la Pesca o Stucco. Si tratta di nomi propri chiaramente derivati da nomi comuni. Perciò nel caso di la Meringa o di la Pesca questi nomi nascono dall'aspetto bivalve che richiama alla mente l'organo sessuale femminile, mentre invece Stucco nasce dal fatto che il personaggio in questione, un bambino, mangia lo stucco che tiene ferme le finestre al telaio.

Al grado 5 si trovano i nomi propri. Pur essendo in tutto e per tutto, a livello grammaticale, uguali ai nomi di grado -1, questi nomi si contraddistinguono da quest'ultimo grado poiché i personaggi si meritano il nome che portano acquisendolo grazie ad un lungo e periglioso *cursus honorum*. Però questa legge non vale per tutti i nomi propri meritati. A volte alcuni personaggi lo hanno fin da subito come nel caso di Antiniscia, altri lo posseggono per una breve fase narrativa come nel caso di Leonarda ed altri ancora lo posseggono per tutto il corso del romanzo come nel caso delle tartarughine Romeo e Giulietta. Al grado 5b sono stati inclusi i nomi la cui struttura corrisponde a nome proprio + cognome come Antonio Morresco o Cheryl Chessmann. Questa scelta è stata effettuata poiché questi due tipi di nomi, certo differenti da un punto di vista linguistico, sono comunque equivalenti a livello di forma.

Al grado 6 si trovano i sintagmi formati da nomi propri come Lazzaro che non ha voluto risorgere. Ci sono solo due occorrenze di questo tipo di nomi nell'*Increato* però, un po' come era accaduto per il grado 2 rappresentato dall'uomo che avrebbe dovuto essere Sirio, considerata l'importanza capitale di questo nome nell'economia compositiva dei *Canti*, è giusto dedicare loro un'intera categoria.

Al grado 7 si trovano i nomi propri "estesi". Questa categoria è presente soprattutto in *Gli increati* dove, come attestazione di merito, i nomi propri che l'autore sceglie per nominare alcuni personaggi storici non sono gli pseudonimi o i nomi abbreviati con cui sono stati conosciuti nella vita, bensì i nomi con cui sono nati. Quindi si avrà non Marilyn Monroe ma Norma Jean Baker, non "Che" Guevara ma Ernesto Guevara de la Serna, non Maria Callas ma Cecilia Sophia Anna Maria Kalogeropoulos, Vladimir Ilic Ulyanov Lenin invece che Vladimir Lenin.

Al grado 8 si trovano i "nomi se sono nomi". Questi nomi si possono dividere in due sottogruppi: in uno è situato lo scrittore/seminarista "increateore" con la sua innominabilità che avviene ogni qualvolta è il narratore; nell'altro possono essere inclusi tutti gli altri nomi appartenenti ad altri gradi che partecipano al ballo degli increati. In questo caso i nomi utilizzati non rispecchiano totalmente la forma che hanno incarnato durante il romanzo. È infatti il "residuo onomastico increato" che, per convenzione, viene utilizzato per indicare quei personaggi che danzano nella reggia con l'increato e l'increata. Fra questi, quindi, vi sono nomi di varia provenienza che, per comunque, vengono inclusi nello stesso gruppo: padre celestino, la ragazza dalle sole gengive, il colonnello dei piumanti, l'increata, l'increato.

Al grado 9 si trova l'increato. Questo grado onomastico è quello più alto, un nome assoluto che, però, coincide con l'ultimo nome dell'autore. Questa categoria ci consente di approntare una veloce riflessione. Se questa tesi era iniziata con l'impossibilità dell'autore di nominare, una vera e propria "teopatologia" che avevamo osservato in Manganelli o Galiasso, il suo finale, attraverso l'increazione dell'autore, è in antitesi con il suo cominciamento. Infatti nel caso di Moresco l'autore diventa Dio perché "Dio si può solo diventarlo"<sup>228</sup>. Anzi, diviene qualcosa in più rispetto a Dio: diviene l'increato. Questo dal punto di vista linguistico porta ad un deragliamentto radicale della forma-libro: la letteratura che nel postmoderno doveva essere uno spazio autoreferenziale e separato attraverso questo sistema onomastico modulare che culmina con l'increato è divenuta, al contrario, "extrareferenziale". Non la si può nominare perché è altrove. L'increato è solo un nome convenzionale che cela una mancanza di possibilità onomastica per questo ultimo grado. Infatti dopo "i nomi se sono nomi", dove entra in crisi il binomio nome-forma fino a diventare nome-cruna, tutto è avvolto dalla più completa non nominabilità.

" Non ci sarà più la reggia, non ci sarà più la luce, non ci sarà più il fuoco..."<sup>229</sup>

Persino la reggia increata non esiste più, non è mai esistita, non esisterà. Non resta che l'increato.

"Mi fermo, perché non c'è più niente da dire, non c'è più niente da dire che

---

<sup>228</sup> *Canti del caos*, cit., p.832

<sup>229</sup> *Gli increati*, cit., p. 1011

si possa dire con parole create"<sup>230</sup>

I nomi giocano un ruolo fondamentale nel ricco corpus di questo scrittore fuori dall'ordinario. Però, alla fine di *Gli increati*, persino i nomi devono farsi da parte in quanto parole create. Così ha compimento questo percorso che porta dalla luce che divorava ogni cosa e ogni forma alla "luce in luce" increata, forse uno dei più grandi affreschi onomastici che la letteratura italiana abbia mai conosciuto. Se l'increato è un'opera che, ad un certo punto, non è più un'opera, anche i nomi e le forme, ad un certo punto, cessano di essere tali. Con questa considerazione finisce anche la nostra analisi.

"E qual è il suo nome?". "Non ho più nome" rispose lo strano ospite con cupo disprezzo. L' ho rifiutato, come del resto ho rifiutato tutto nella vita. Scordiamocene."<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Ivi, p.1008

<sup>231</sup> M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, Einaudi, Torino 1996, p.132

## APPENDICE I

Intervista a Wu Ming 1 rilasciata via mail il 4 Settembre 2010

W = Wu Ming 1 ; G= Giacomo Giuntoli

G: Si può considerare il romanzo *Q* un algoritmo dell'esperienza Luther Blissett svoltasi fra il 1994 e il 1999?

W: Un'allegoria, senz'altro. La parola "algoritmo" l'abbiamo usata con riferimento a livelli di interpretazioni più profondi e archetipici, non legati a riferimenti particolari ma a significati universali, ma "allegoria" va bene. Ti rimando alla prima risposta che diedi in quest'intervista:

[http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Intervista\\_parco.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Intervista_parco.html):

Va precisato che "Q" è stato scritto tra il '95 e il '98, quindi prima delle Tute Bianche e del movimento "antiglobalizzazione". Tutta questa allegoria riscontrata dentro il romanzo sul movimento in realtà è un effetto di prospettiva, per il fatto che il romanzo è uscito pochi mesi prima della battaglia di Seattle e quindi chi lo leggeva era calato all'interno di quel tipo di realtà e della sensazione provocata dall'irruzione del movimento sul palcoscenico pubblico. Chi leggeva ha trovato dentro al romanzo riferimenti che gli sembravano diretti e che in realtà diretti non sono.

Lì si racconta una stagione di rivolte. Di fatto ogni stagione di rivolte riecheggia tutte quelle precedenti e successive. La nostra idea della narrazione storica consiste nell'isolare istanti precisi in cui tutto sembra possibile ed esaminare a 360° questo infinito arco di possibilità. In quei 30 anni, dal 1525 (l'inizio della guerra dei contadini) al 1555 (la pace di Augusta tra protestanti e cattolici) sono state sperimentate praticamente tutte le strade della trasformazione sociale. Ogni tipo di strategia e di tattica è stata messa in campo e noi abbiamo voluto farle attraversare tutte dal protagonista. Questo protagonista è una specie di sintesi di diversi personaggi storici trovati nelle cronache, infatti gran parte delle personalità che assume sono personaggi realmente esistiti. L'arbitrarietà della scelta stava nel fingere che tutti quei nomi che trovavamo fossero la stessa persona che cambiava identità. Cosa che però non era infrequente all'epoca, perché non esisteva alcun modo di verificare l'identità, non esistevano la fotografia e i documenti personali. Lo stesso Eloi, l'animatore della comunità proto-hippy di Anversa dell'epoca, usava altri nomi e altri usavano il suo nome in modo da confondere l'Inquisizione.

La cosa interessante di quei trent'anni è che, nonostante fosse il primo tentativo di rivoluzione moderna, conteneva già in sé tutto quello che sarebbe successo in seguito, ogni tipo di tentativo, dalla parola d'ordine di Mao delle "campagne che devono circondare le città", molto Muentzeriana, all'emergere di un nuovo legame sociale, quindi della figura del proletario. In alcune città conquistate dai contadini si è cercata una comunione di beni simile a quella teorizzata qualche secolo dopo dai primi pensatori socialisti utopisti: Fourier, Owen, Saint Simon. Poi c'è il tentativo leninista, il putsch a Muenster la cui degenerazione riecheggia la Cambogia di Pol Pot, uno stalinismo portato alle sue estreme conseguenze fino a diventare una specie di Armageddon, lo scontro tra la mentalità borghese e la moralità proletaria.

Poi c'è la via più interessante, e credo si capisca leggendo il romanzo che secondo noi quello è il momento più alto, anche di teorizzazione della pratica antagonista del conflitto, che è quella di Eloi ad Anversa, che riesce a costruire un legame comunitario molto forte, e ha la comprensione più avanzata delle dinamiche sociali ed economiche dell'epoca. Non a caso abbiamo fatto dire a lui delle cose contenute nel I Libro de *Il Capitale* di Marx. Era molto avanzato il suo discorso sul convertire i ricchi mercanti in modo da fargli sciogliere i cordoni della borsa. La truffa ai Fugger l'abbiamo in realtà inventata noi, ma non è inverosimile che questo tipo di idee fossero balenate nella testa di questa comunità loista, perché i presupposti c'erano tutti.

Dopo Muenster il nostro protagonista finisce con gli Armati della spada, che sono un gruppo prototerrorista, le cui pratiche, per chi le legge sono sinistramente simili a quelle che abbiamo conosciuto in Italia con il partito guerriglia di Senzani, questa costola delle Brigate Rosse che a un certo punto diventa una scheggia impazzita; o in Perù con Sendero Luminoso. Sono dinamiche di fughe in avanti che però non sono fughe in avanti, sono fughe verso il nulla, verso la follia. Dopo la fine dell'esperienza loista per mano dell'Inquisizione, il nostro protagonista finisce nella cosiddetta risacca, quella che in Italia si definisce "il Riflusso", la riscoperta del privato; e lo ritroviamo a Basilea, dove ha rinunciato a qualunque ipotesi di riprendere la lotta, però vede in questo commercio clandestino o semi-clandestino di libri (alcuni dei quali messi all'indice) un'occasione per seminare zizzania, spargere dissenso e anche per consumare una sua vendetta privata. Qui

abbiamo un riecheggiare di pratiche nostre, del Luther Blissett Project: la deriva identitaria, l'uso dei falsi, la costruzione di un personaggio virtuale, che è Tiziano, che in realtà abbiamo trovato nelle cronache. Queste cose sono state scoperte da Prosperi e Ginzburg nello studiare lo stranissimo caso del "Beneficio di Cristo", un libro in realtà assolutamente innocuo, che dava una visione annacquata del calvinismo ad uso dei cattolici più aperti, e che tutto a un tratto conosce un vero e proprio processo di semiosi infinita, di deriva ermeneutica, per cui dentro ci si vede di tutto, un po' come si vede di tutto in *Q*, anche robe a cui noi non avevamo pensato. Del resto su questo i decostruzionisti hanno ragione, una volta terminato il testo non appartiene più all'autore. Sicuramente il "Beneficio di Cristo" non apparteneva più a frate Benedetto Fontanini da Mantova, perché ad un certo punto ha iniziato ad avere interpretazioni di stampo anabattista, assolutamente campate in aria. E quindi è un vero e proprio mistero la storia della distribuzione di questo libro, la circolazione, l'influenza che ha avuto. A un certo punto Carafa l'ha fatto circolare volontariamente in modo da usarlo come strumento di ricatto. Questa è la conclusione a cui siamo arrivati leggendo gli strani giri che ha fatto questo libro. Anche il fatto che nella confessione di Pietro Manelfi manca quella famosa pagina che noi abbiamo cercato di ricostruire. È un esempio di mitopioesi, appunto di produzione di mito, che, questo sì, rimanda volontariamente a quello che è stata una pratica nostra nel Luther Blissett Project: l'uso dei miti, delle leggende mertopolitane, della reputazione infinitamente ricostruibile e decostruibile di un personaggio immaginario che però compie azioni vere, quindi l'astratto che produce il concreto. Questa è forse l'unica cosa che abbiamo messo dentro intenzionalmente. Per il resto di intenzionale ci sono alcuni personaggi di Muenster che sono caricature di personaggi nostri amici: Jan di Leida è un nostro amico che si chiama Riccardo Paccosi, un attore [e regista teatrale]; Frate Pioppo nella terza parte è un nostro amico, un poeta che si chiama Alberto Rizzi, che compare anche come Carabiniere in *Asce di guerra* e che compare in tutti i nostri romanzi; anche in *54* compare come poeta irredentista triestino. In realtà per noi infilare riferimenti a persone che conosciamo e a cose che abbiamo fatto noi è stato un divertimento e l'approccio non è stato sistematico, non c'era un piano, come invece molti hanno pensato. L'ultima frase del romanzo era anche una strizzata d'occhio, per dire: in questo libro verrà vista molta intenzionalità, in realtà "Non si prosegua l'azione secondo un piano" significa: questo libro trasformatelo pure in una cassetta degli attrezzi, vedete un po' voi cosa ci trovate dentro senza approcci presta-

biliti.

G: *Q* e *V for Vendetta* : ritieni che il famoso terrorista della omonima *graphic novel* abbia influenzato il personaggio di Gert dal Pozzo? Se pensiamo, fra l'altro, all'adattamento cinematografico dei fratelli Wachowski in cui la maschera di V nella scena finale è indossata dai volti di un'intera folla che manifesta affinché il regime totalitarista inglese cessi di soggiogare il popolo, ecco, questo non fa proprio pensare ad un condivido...

W: So per certo che nel periodo in cui scrivemmo *Q* nessuno di noi aveva già letto *VfV*.

G: Dal Coniatore, passando per il Rilegatore (Gerrit Boekbinder) e infine arrivando ad Ismael Il-Viaggiatore-del-mondo, il nostro eroe multinominale compie un vero e proprio *bildungsroman* che lo porta a diventare il perfetto agitatore mediatico. In questo percorso cambia più di dieci nomi propri. Nel romanzo si legge anche: "I nomi sono nomi di morti. I miei, e quelli di coloro che hanno percorso i tortuosi sentieri" e "Non avrò più nomi, mai più". Così li avrò tutti. L'avvicendamento onomastico a cui è soggetto il protagonista è secondo me una delle parti più affascinanti di *Q*: vorrei sapere che cos'è per te il nome proprio e se per te questo sovvertimento dell'uso onomastico è considerato come una morte del *nomen omen* in favore dell'*ever changing name*, ovvero il nome fluttuante che è molto diffuso fra l'altro in rete: che ne pensi?

W: Questa fluttuazione del nome avviene in tutti i nostri romanzi, e viene anche esplicitata in molti passaggi. Nel dialogo tra Tito e Cary Grant (che, va sempre ricordato, sono entrambi pseudonimi) in *54*, i due si divertono a passare in rassegna tutti i nomi che hanno avuto. In quel romanzo, ogni personaggio ha più nomi: Robespierre Capponi, all'anagrafe Piero ma noto a tutti come Pierre; Stefano Zollo detto Steve Cemento e (da Pagano) Stiv; Salvatore Pagano detto Totore 'a Maronna e (da Zollo) Capemmerda. E via così. La stessa cosa accade in *Manituana*, dove ogni personaggio ha più nomi: Thayendanega / Lega-due-bastoni / Joseph Brant; Ronaterihonte / Tiene fede / Philip Lacroix / Le Grand Diable, etc. E in *Altai*: Emanuele De Zante / Manuel Cardoso. In *Altai* viene esplicitata anche la poetica del nome ereditata da *Q*, avviene in più punti ma soprattutto nel dialogo di Nasi col cabalista. In realtà non c'è dicotomia tra *nomen omen* ed *ever changing name*,

perché nei nostri romanzi “ciascun” nome ha il suo *omen*, e ogni omen va a comporre un quadro di riferimenti. Il fatto che l'ex-protagonista di Q si chiami "Ismail" apre una costellazione di riferimenti che giocano con quelli degli altri nomi che ha avuto. Il cabalista dice: non si può interpretare il nome di uno che ha molti nomi. Al che Nasi risponde, più o meno: ormai tutti lo chiamano Ismail. Cioè: sì, l'ultimo nome che ha adottato “è” interpretabile, come "precipitato" della sua vita, momento di sintesi di tutto quel che gli è accaduto e quindi anche di tutti i nomi che ha avuto.

G: Gustav Metzger è un artista d'avanguardia estremo degli anni '60. Luther Blissett è un calciatore. Lienhard Jost effettivamente un mistico della controriforma attivo in Strasburgo: l'impossessamento di dati pre-esistenti e il loro *detournement* per far nascere dentro a nomi già esistiti nuove identità o co-identità è una cosa che mi ha molto colpito e che mette in crisi la definizione di nome proprio come “termine a referente unico”. Allora il nome proprio, richiamandomi anche alla domanda su *V for Vendetta*, è una maschera che tutti possono indossare? Come quella di un super-eroe? Come quella di una icona pop?

W: No, perché ogni assunzione comporta qualcosa in termini di storia personale. Noi abbiamo immaginato che molte persone effettivamente esistite ma di cui, in molti casi, restano come tracce (es. Gerrit Boekbinder, o Tiziano l'Anabattista) fossero la stessa persona che ogni volta cambiava nome. Ma nel far questo, abbiamo “riempito di senso” quei meri nomi, li abbiamo inseriti in un flusso di esperienza. Li abbiamo... incarnati.

G: Quanto artisti come David Bowie, Malcolm McLaren, Paul Morley e lo stesso Alan Moore hanno influenzato prima Luther Blissett e poi Wu Ming?

W: Mah, dei quattro che citi, nessuno ci ha influenzati! :-D Di Paul Morley io non ho mai letto nulla e credo che valga anche per gli altri quattro, anzi, ne sono certo. Alan Moore lo conoscevo solo per "Watchmen" e non credo sia stata un'influenza. Bowie lo ascoltava solo uno di noi. Malcolm McLaren boh, ovviamente conoscevano la storia dei Sex Pistols, ma molto più di questo...



## Appendice II

### IL NOME BISOGNA MERITARLO

#### CONVERSAZIONE CON ANTONIO MORESCO

A = Antonio Moresco ; G. = Giacomo Giuntoli

G: Il suo nome per esteso è Antonio Giacomo Moresco, come racconta in *Zio Demostene*. Qual è il rapporto che hai con il tuo nome?

A: Mi chiamo Antonio, che è il nome del mio nonno paterno; e poi Giacomo, che è il nome del mio nonno materno; e poi anche Moresco, che è il mio cognome. Un cognome un po' particolare perché dà un'indicazione della mia provenienza, perché fa capire che vengo dai Mori, da persone che probabilmente venivano dalla Spagna o dall'Africa o dal Medio Oriente. Forse è l'italianizzazione banalizzata di *moriscos*, e quindi un nome che racconta un po' la storia che viene prima di me e di cui io sono solo l'ultimo anello. Quando ero piccolo gli altri bambini mi prendevano in giro per questo cognome. Mi prendevano in giro proprio perché è un cognome strano. Lo storpiavano. Però io sono sempre stato orgoglioso del mio nome. L'ho sempre difeso perché mi sembrava che non fosse solo un nome...

G: Fra l'altro il suo scrittore preferito si chiama Giacomo Leopardi ed il nome Giacomo è anche il suo secondo nome. Questa cosa forse può averti suggestionato in un certo qual modo...

A: Ti dirò di più. Io quando andavo ancora a scuola ... In questa scuola facevano un annuario dove metteva insieme le cose che erano successe nel corso dell'anno. C'erano anche dei saggi narrativi e altri contributi. La mia insegnante d'italiano sapeva che io scrivevo delle poesie. Così me ne ha chieste alcune da mettere in questo annuario. E io le ho firmate Giacomo Moresco ... con questo atteggiamento un po' infantile che derivava dalla mia venerazione per Leopardi. Per cui stupidamente, bambinescamente, l'ho firmata Giacomo Moresco.

G: Molto buffa questa cosa!

A: Sì, anche se il nonno materno, portatore di questo nome, e che io non ho mai conosciuto, era un povero contadino, uno che girava a fare il giardiniere nelle case dei ricchi che stavano nella bassa mantovana. Quindi era quanto di più diverso e lontano da quell'altro Giacomo...

G: Ora, tornando alla sua attività di scrittore, qual è l'elemento scatenante che la spinge a dare al personaggio un nome? È un qualcosa di istintivo o ponderato a tavolino secondo uno schema prestabilito?

A: Mah...quello dei nomi per me è stato sempre un grosso problema. O forse non è mai stato un problema, nel senso che non ho mai preteso che ogni omino e ogni donnina dovesse avere il suo nomino, così come gli umani sono contrassegnati da milioni e miliardi di nomi inutili che non li contraddistinguono in nulla ma servono solo alle funzioni burocratiche della vita. Io ho sempre avuto la sensazione che questi non fossero più nomi. Se leggi Omero vedi che lui contrassegna spesso le persone ... sì, con dei nomi ... ma anche con delle caratteristiche fisiche, la dea dalle bianche braccia, dalle guance di rosa. Insomma, come se fin da subito avvertisse che il nome era un contrassegno. Alla fine della strada c'è il nome, non è detto che ci sia fin dall'inizio. All'inizio era il verbo ... Mah! Per me è un cammino quello per arrivare al nome, non è un punto di partenza ...

G: Allora, se mi dice questo, mi costringe a rivoluzionare fin da subito la scaletta di questa intervista e a fare un salto...nella parte conclusiva del saggio che ho scritto dico proprio come il nome nella sua opera sia un punto di arrivo...prima c'è il Matto...poi c'è Antonio Moresco...e quindi addirittura io ho fatto proprio una classificazione del nome in Moresco...proprio come se si potesse creare una tassonomia del nome ...un ordine biologico. E allora è venuta fuori una cosa del genere... nei *Canti del caos* ci sono secondo me cinque gradi... glieli propongo così *ex abrupto*...nel grado uno ci sono i nomi dei non nati...come appunto Sidney 1, Benares 2, Chongqing 3, poi nel secondo grado c'è un nome un po' particolare che semmai approfondiremo dopo...che è l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio...e poi nel terzo grado c'è la donna avvolta nella carta stagnola, nel quarto La Meringa, nel quinto Leonarda. Nel romanzo c'è una sorta di crescendo onomastico che si fa sentire...che prima ha un passo falso perché la Meringa regredisce a “donna avvolta nella carta stagnola”, per poi ritornare a essere la Meringa, e alla fine della seconda parte dei canti abbandona definitivamente quel nome per chiamarsi Leonarda...e addirittura Leonarda dice al copy “Non crederà davvero che una persona possa chiamarsi davvero così ...quello è un soprannome che mi è stato affibbiato!”. Però in realtà mi sembra un'inesattezza chiamare questi nomi soprannomi...

A: Sono d'accordo.

G: La Signorina, il primo nome che appare nella sua opera, è un nome comune che diventa nome proprio perché la “s” minuscola diventa “S” maiuscola. E in *Zio Demostene* racconti di questa stessa persona che in realtà si chiamava Lavinia ... perciò uno potrebbe anche dire...sì, ok nella casa si faceva chiamare la Signorina...però uno scrittore avrebbe potuto chiamarla in un romanzo Lavinia...Nove scrittori su dieci avrebbe deciso per Lavinia...invece lei scegli questa forma: “la Signorina”. Mi chiedevo fra l’altro perché c’è questo uso così sistematico di nomi comuni che diventano nomi propri nei suoi romanzi...forse proprio per questa sua volontà di scardinare l’uso onomastico?

A: C’è da una parte questo mio senso di vergogna per i nomi...io provo vergogna per i nomi che non sono nomi, per i nomi che non nominano in senso profondo le cose, le persone. Quindi, come scrittore, sono mosso da questo pudore e sono lacerato fin dall’inizio perché lo scrittore dovrebbe invece vivere in un mondo abbastanza pacificato con i nomi, perché dentro quell’inganno lui ci vive e si muove. Io invece non riesco a vivere e a muovermi dentro a quell’inganno e quindi provo subito un senso di vergogna. Io, a volte, quando mi capitava tanti anni fa di sentire alla radio o alla televisione gli scrittori intervistati che parlavano della loro opera ultima e allora dicevano “Ah ...perché Giovanni è uno che...” e raccontavano la storia del loro ultimo personaggio. Ma quel nome era così inconsistente e quello che dicevano era così inconsistente che io spegnevo la televisione o la radio e provavo un senso di vergogna nei confronti di quella finzione fra lo scrittore e l’intervistatore che dava lo spessore del nome di un uomo, di una persona, a ciò che non ne aveva. Poi, sai, le strade sono tante. Io, ad esempio, vengo fuori da questa strana storia biografica ... Mia madre che proveniva da una famiglia di miserevoli contadini e che è andata a bussare a una villa di nobili ed è vissuta sempre con loro, dove sono vissuto anch’io. E lì c’era un uso molto frequente dei soprannomi...un po’ veniva dalla campagna...nella campagna molto spesso hanno ancora questo modo arcaico di nominare le persone e le cose, omerico. Il soprannome, la connotazione fisica diventa il nome, mentre il vero nome non ti ricordi più nemmeno qual era. Lo stesso succedeva nelle famiglie dei nobili, perché anche la nobiltà è un qualcosa di arcaico. Per esempio la Signorina, che tu nominavi, si chiamava Lavinia, Lavinia Cazzaniga Donesmondi, ma tutti in casa la chiamavano la Signorina, era quello il nome con la quale noi la chiamavano perché era l’unica dei fratelli che non si era sposata. Era deforme, era cieca, era sorda... in-

somma era una persona che chiamavano con questo nome che faceva pensare a una figura completamente diversa, mentre era invece una persona di straordinaria bruttezza e infelicità. Per cui, alla fine, io ho sempre sentito la discrepanza tra i nomi e ciò che questi vorrebbero rappresentare. Te lo devi meritare, il nome! Ti devi meritare di avere un nome e di essere quel nome. Perciò, quando scrivo, o non do nomi o connotazioni oppure uso delle parole che potrebbero apparire come soprannomi ma, come hai detto giustamente tu, non sono soltanto dei soprannomi. È qualcosa di diverso. Solo rarissimamente metto dei nomi, che in genere sono la Signorina, la Musa, eccetera. Solo raramente uso delle parole che sono o possono essere in tutto e per tutto dei nomi: Leonarda, oppure Isabel, la cagnetta de *La Bucca*....

G: o Elvis II,

A: Sì, ma quello è già diverso perché è usato in una funzione seriale. Magari di quello parliamo più avanti.

G: Parlando invece dei nomi della prima parte de *Gli esordi* mi piacerebbe fare un piccolo percorso, un po' come lei ha fatto con la Signorina in *Zio Demostene*, per entrare più a fondo nelle dinamiche onomastiche della sua opera. Il nome della protagonista femminile, la Pesca, per esempio... si chiama la Pesca perché sulla sua pelle rimangono impressi i segni delle dita di chi la tocca ...

A: Le ho dato questo nome perché indica appunto questa caratteristica della vulnerabilità, della possibilità di scrivere, quasi di segnare questa ragazza...

G: Facciamo allora questo piccolo gioco, io le elenco i nomi di alcuni personaggi de *Gli esordi* e vediamo un po' cosa salta fuori... così...in assoluta libertà...il primo di cui vorrei che parlasse è lo Ziò.

A: Lo Ziò era come veniva chiamato questo anziano signore nobile che io chiamavo nonno (anche se non era mio nonno) dai suoi parenti, per i quali era invece lo zio... Siccome spesso, come ti dicevo prima, nelle famiglie nobili c'era questa abitudine di cambiare, storpiare, accentare diversamente le parole, così lo chiamavano Ziò, e io appunto uso questo stesso nome.

G: La Iole...

A: Ah, la Iole..., La storia della Iole adesso te la racconto in anteprima... La Iole

non si chiamava così nel manoscritto, aveva un altro nome. Poi un amico mi ha detto: “Forse è meglio cambiare quel nome”. Perché, diceva, è già tutto così numinoso in questa parte del libro. E io l’ho ascoltato perché probabilmente aveva ragione quando c’era solo *Gli esordi*. Mentre adesso che c’è anche tutto il resto, ci sta bene il nome che aveva prima... È come se io, dall’inizio, senza saperlo, vedessi più in là. Insomma la Iole si chiamava nel manoscritto (e così si chiamerà nella nuova edizione) la Dea. Però anche questo nome, che può magari essere visto come simbolico, è un altro di questi straordinari, incredibili nomi che ho incontrato sulla mia strada. Era il nome della moglie di un uomo che tutti chiamavamo Tatone, e che era l’autista di mio nonno che non era mio nonno, il quale in realtà si chiamava Carlo Cadalora, cognome che in dialetto vuol dire “casa nell’ombra”. Veniva a Mantova per guidare la macchina. Faceva il mediatore in un paese che si chiama Suzzara, in provincia di Mantova. e io da bambino lo chiamavo Tato, come tutti i bambini chiamano i grandi. Ma siccome lui era un po’ ciccione, mi diceva in dialetto “Non sono un Tato, sono un Tatone!” Da allora tutti in casa l’hanno chiamato Tatone. Insomma, questa genesi dei nomi a cui io ho assistito, che avvenivano proprio in queste zone anche arcaiche della campagna e della nobiltà, probabilmente io le ho interiorizzate e si sono fuse con questo mio sgomento, questa vergogna per i nomi che nomi non sono.

G: È bello questo cortocircuito fra realtà e creazione artistica!

A: Succede così....

G: Diciamo che sono due vasi comunicanti che si arricchiscono l’un l’altro e si completano...

A: È così.

G: La Dea...quindi diciamo la madre...

A: Sì, diciamo la madre...

G: Mi piace sottolineare questa cosa...io studiando la sua onomastica dentro al libro non capivo l’uso del nome Iole in quel punto, mi stonava, perché lei segue un meccanismo quasi matematicamente...

A: Quello è l’unico nome che ho cambiato...

G: Sì, infatti, perché non torna...

A: Infatti, non torna, anche a me non è mai tornato, in fondo in fondo...Poi c'è l'altra scena in cui c'è la Dea, quella che si chiamava Iole, che balla con il Nervo. Padre e madre...

G: Fra l'altro il Nervo è un altro nome da mettere dentro al gruppo in cui è incluso il nome la Signorina... d'altronde il Nervo ha dei modi bruschi, la moto, il giubbotto di pelle...

A: Sì, sì.

G: E poi c'è Turchina.

A: Turchina...che poi, se vogliamo banalizzzare, è mia sorella.

G: Sua sorella fra l'altro si tinge i capelli di blu...mi pare che lei l'abbia detto.

A: Infatti, è da tanti anni che si tinge i capelli di blu. Ma non solo c'è questo, c'è anche un'altra cosa che mi ha sempre colpito e che racconto ne lo *Sbrego*. Quando lei era piccola ... io allora non ero nato o se c'ero, non ero in grado di capire e di ricordare. Mia madre raccontava che un giorno l'ha sentita piangere in una stanza lontana...perché la casa era molto grande...questa casona di nobili dove io ho passato l'infanzia e l'adolescenza. La sentiva piangere disperatamente e allora è corsa là a vedere e le ha detto "Ada, perché piangi?". Lei stava leggendo Pinocchio ed era arrivata al punto dove muore o finge di morire la fatina, e c'è quel cartello su cui c'è scritto: "Qui giace la fata dai capelli turchini morta di dolore perché Pinocchio...etc. etc.". Si vede che mi si è creato quel cortocircuito tra mia sorella – che fra l'altro dormiva con la Signorina nella camera blu – e la fata dai capelli turchini.

G: Poi c'è la Dirce.

A: La Dirce è la moglie di Lenin. Il nome Dirce corrisponde a quello di una persona che c'era a Mantova e che era la balia di due gemelli dei parenti nobili di mio nonno che nonno non era. Stavamo tutti nello stesso cortile. La Dirce era una donna strana, aveva avuto una figlia illegittima che poi si era fatta suora. Si raccontavano delle leggende pazzesche su di lei...

G: Poi c'è Maciste, il figlio di Lenin...

A: Ecco, anche quel nome, per esempio... Maciste, il figlio di Lenin, era il nome esatto con cui veniva chiamato in paese, e lo stesso vale per Lenin, con l'accento sulla i, che era veramente il custode della villa di mio nonno che nonno non era.

G: Interessante questo spostamento dell'accento... e la figura stessa di Lenin...

A: Quando andavo a prendere le cicche in paese con uno dei suoi figli, la caramellaia gli diceva in dialetto: “ Sei il figio di Lenin?”. Quindi il suo nome è rimasto tale e quale. Maciste era il suo figlio maggiore, che aveva un fisico da culturista ma aveva anche un che di infantile, di bambino adulto, si metteva lo slip di daino come Tarzan, lo vedevo girare per il parco, fra gli alberi, e certe volte si aggrappava ai rami, alle liane. Una volta mentre si lanciava da un albero all'altro gli si è spaccata la liana o la corda dove si era attaccato ed è caduto a terra. Gli è andato un pezzo di vetro nel piede, è dovuto andare all'ospedale, gli hanno dato non so quanti punti. Lanciava anche l'urlo di Tarzan ogni tanto. Io lo sentivo mentre era nel fogliame del parco. In quegli anni proiettavano molti film che avevano per protagonista Maciste e così i ragazzi lo avevano soprannominato Maciste perché era molto muscoloso.

G: Poi c'è un altro nome che mi interessava approfondire , l'Albino...

A: L'Albino me lo sono inventato. Era il fratello più piccolo, era il più chiaro di tutti, ma non tanto da essere Albino. Ma a me serviva albino per la scena dello sviluppo fotografico sotto la doccia e anche per altre cose ...

G: Come la scena del letto per esempio ...

A: Sì, anche quella. Si vede che avevo bisogno dell'albinismo, di questo sfondamento del bianco da parte di questo personaggio in mezzo agli altri personaggi del romanzo...

G: Poi c'è il Cavatappi.

A: Il Cavatappi, non me lo ricordo se veniva chiamato davvero così, può darsi che me lo sia inventato, può darsi di no. Era una specie di confessore terribile che riusciva a tirarti fuori anche i rospi più grossi. Aveva veramente modi da gangster.

G: Poi ci sono ancora altri nomi...fra l'altro a partire dalla seconda parte de *Gli esordi*...comincia a farsi largo la presenza sempre più insistente di nomi come

l'uomo calvo, l'operaio dalla faccia bianca, l'uomo con il tatuaggio, questa sorta di meccanismo per cui questa particella attributiva va a costruire un qualcosa che non è un nome ma alla fine diventa un identificatore...

A: Sì.

G: Poi un altro nome che mi interessava capire meglio è il Sempio, che ricorda da vicino la parola "scempio", ma forse mi sbaglio ...

A: Sui nomi di prima hai ragione. Ce ne sono tanti altri. Poi magari ti spiego da dove è venuto fuori l'uomo dalla faccia bianca. Invece il Sempio è il nome di un delinquente. Sai, in quegli anni c'erano dei confini non completamente delimitati fra la violenza politica e la criminalità comune, e c'erano zone in cui queste due cose combaciavano dentro l'illegalità generale di queste zone del vivere. Il Sempio era una di queste persone.

G: Esisteva davvero, quindi...

A: Sì, io l'ho conosciuto di sfuggita ma ne ho sentito parlare da un altro che era dentro la mia organizzazione rivoluzionaria e che aveva spesso a che fare con questo Sempio. Diciamo che sono dei nomi che mi sono arrivati all'orecchio e non ho mai dimenticato, li ho immagazzinati. Però guarda che Sempio vuol dire anche "semplice".

G: Mi racconti dell'operaio dalla faccia bianca...

A: L'operaio dalla faccia bianca era un operaio che ho conosciuto a Pavia. Era un operaio molto depresso che aveva dei problemi nervosi e mentali. Era stato abbandonato dalla moglie. Girava sempre in bicicletta. Andava a lavorare alla Innocenti, la fabbrica di automobili, a Milano. Tutti i giorni andava e tornava da Pavia a Milano e viceversa in bicicletta. Era un forte alcolista. Alcuni forti bevitori diventano sanguigni, rubizzi, mentre altri diventano bianchi. Lui aveva questo pallore spettrale dell'alcolista e del folle.

G: In questa seconda parte sembra quasi che il ritmo narrativo cambi e che anche i nomi cambino insieme al ritmo narrativo, perché nella prima parte c'è una ricchezza di argomenti e di fatti che nella seconda parte non c'è, e così la narrazione rallenta e il libro finisce per diventare un'adunata di fantasmi...

A: In fondo il nome "operaio dalla faccia bianca" non descrive forse la condizione



operaia in quegli anni del secolo scorso? C'è questa comitiva che segue il protagonista, c'è il cieco che non può vedere, c'è l'operaio dalla faccia bianca che non può essere veduto. Mi è venuto naturale rappresentare così questo viaggio, che io ho fatto durante quegli anni dentro a quelle illusioni rivoluzionarie...

G: Poi, nella terza parte, accade una cosa molto particolare perché in pratica c'è un'assenza di nomi pressoché totale. Certo, ci sono il Gatto, il Matto, però a parte questi nomi, gli unici altri si trovano nella scena finale e sono nomi di scrittori... come Emily Dickinson, per esempio.

A: Quelli sono nomi, e sono nomi conquistati, che si possono pronunciare e scrivere senza arrossire.

G: È una cosa molto interessante, sono nomi veramente guadagnati. E soprattutto stupisce vedere come vi sia una concentrazione di personaggi nella prima parte, quando il protagonista arriva a Ducale, mentre nella terza parte l'assenza onomastica, attenuata solo dalla presenza del Gatto e il Matto, deflagra con questa lista di nomi di scrittori che cadono come pioggia battente in chiusura del libro. Si può parlare quasi di un nome a esplosione...dove il nome del protagonista diventa il nome di uno scrittore fra scrittori...

A: Beh sì, in quel punto lì sì, quelli sono nomi di persone che hanno attraversato il mondo, e quindi anche la nominazione del mondo, e che hanno potuto diventare nomi, nomi che non sono una vergogna o una caricatura di nomi. Sì, questi nomi vengono fuori come pioggia e questa possibilità viene data non a caso in quel punto lì, in quella specie di incontro notturno, fra queste persone, scrittori. Però fra questi c'è anche un delinquente, c'è Caryl Chessman, un delinquente che ha scritto i suoi libri aspettando l'esecuzione capitale... la camera a gas o la sedia elettrica... e che incarna la condizione dello scrittore e dell'uomo, che scrive sempre aspettando la camera a gas o la sedia elettrica, la morte, e può comprendere da pari a pari la condizione di Puskin, di Leopardi. Io mi rendo conto che il nome è sempre stato per me un aspetto importante, non mi sono mai piegato a un tipo di narrazione che si sviluppa per consuetudini narrative. Deriva anche da ciò il mio rifiuto di stare dentro questo scollamento, questo inganno... perché se tu non ti poni questi problemi e non hai questo tipo di sensibilità, puoi cominciare così: "Giovannino ha attraversato la strada... ha incontrato Francesco... sono andati a pisciare insieme... poi si è affacciata alla finestra Federica." Allora parte tutta

questa baracca finta. Però gli altri sono contenti e ti dicono: “È la tua la baracca finta! È la nostra la baracca vera!” Ma non è così.

G: Certo...quindi il nome è poter essere io...”io” inteso in purezza, in mancanza di contaminazione da facilitazioni narrative....insomma l’io acquista pienezza se arriva a conquistare il nome...e quindi avere un nome vero e proprio e non un nome come l’operaio dalla faccia bianca e un punto di arrivo, mi pare di capire...

A: Se non è un punto di partenza, è un punto di arrivo. L’operaio dalla faccia bianca... lì c’è tutto un bilancio politico ed esistenziale. Mettere i nomi, sai ... in un posto in cui vivono cinque persone, in un paesucolo, per esempio, i nomi di queste persone molto spesso sono dei soprannomi dati da altri in base a una osservazione caratteriale o al mestiere, e quindi il nome si caricava di una serie di cose. Ma questo meccanismo e questo automatismo per cui ogni persona che nasce deve avere la condanna di un nome, di un nome vuoto per poter essere denominato dentro un meccanismo astratto della vita, è una sorta di condanna. Il nome ce l’hai alla fine, non ce l’hai all’inizio. Sembra che, siccome io ti devo nominare, ti do un nome, ti nomino, ma tu non nasci. Se io quel personaggio lo chiamo Giovanni o Francesco, non significa proprio nulla e non cambia nulla.

G: L’unico vero nome proprio non di scrittore, presente ne *Gli esordi* è uno solo...le viene in mente quale potrebbe essere?

A: No.

G: C’è un solo momento in cui appare un nome proprio vero e questo dato non è secondario perché mi consente di fare una riflessione... questa cosa accade a pagina 277, dove la signora derubata dall’uomo con il tatuaggio chiama la figlia con il nome Rosa...

A: Bravo, hai ragione! Lì mi è venuto da usare quel nome.

G: Qui secondo me siamo dentro a un’intimità importante della sua opera...La madre chiama la figlia Rosa così come il softwarista dei *Canti del caos* chiama i personaggi che ha creato per il suo videogioco Pericle e Grazia. Solamente altri possono dare il nome?

A: È un po’quello che stavo cercando di dirti prima. Questo brano degli *Esordi* nasce proprio da una mia esperienza accaduta. Racconta la tragedia di questo gi-

gantesco inganno, di questa enorme illusione in cui vengono trascinate madre e figlia. Mi sembrava giusto che la figlia avesse un nome, che venisse chiamata con un nome al termine di questo racconto in cui lei mostra tutto questo dolore. Mi sembrava che lì il nome ci dovesse, ci potesse essere. Un nome molto bello, il nome di un fiore molto bello, molto profumato. Mi sembrava che se lo meritasse.

G: Questo merito del nome è davvero un fattore da valutare attentamente se pensiamo che si estende anche a degli animali, perché infatti i primi personaggi ad avere un nome proprio vero nella sua opera sono il cane del racconto *La buca*, il cui nome è Isabel, e le due tartarughine incluse nel romanzo *La cipolla*, il cui nome invece è Romeo e Giulietta...

A: Che hanno nomi umani...

G: Esatto ...questo è fondamentale!

A: Nomi umani che portano con maggior pienezza, con maggior merito che non gli uomini.

G: Ecco... questa cosa mi interessa. Ne *La cipolla* un'altra cosa che mi ha sempre colpito è il fatto che nella bolla di vetro in cui stanno le tartarughine c'è un alberino miniaturizzato così come nel condominio in cui Lui e Lei stanno...in mezzo al caseggiato c'è un albero...

A: C'è come una sorta di cosmi concentrici e rimpiccioliti. Io ho vissuto presso affittacamere, in posti così dove prendevano una camera piccola, ci mettevano un muro di cartongesso, tagliavano in mezzo il bagno e ce ne venivano fuori due, e così guadagnavano il doppio. Nella cipolla c'è una situazione di questo tipo, da una parte c'è la stanza dell'io narrante, dall'altra di quelli che vengono chiamati Tato e Tata. In pratica è un appartamento tagliato in due, e ci sono queste due coppie speculari, più le tartarughine. Quindi tre coppie.

G: Interessante...anche perché nel momento in cui questa terza coppia viene a far parte di questa sorta di realtà concentrica...

A: Allora assume il nome più alto che possa avere una coppia: Romeo e Giulietta...

G: È come se venisse a inglobarsi in un colpo solo questa trascendenza amorosa e

questa animalità procreativa, che non potevano esserci senza l'arrivo delle tartarughine e dei loro nomi, un ritorno all'animalità piena in senso positivo...

A: Mi è parso che queste due povere creature fossero quelle che più meritassero di tenere accesa questa possibilità...

G: Il protagonista, fra l'altro, quando va a comprarle dice al venditore "Me le dia buone!"!

A: Sì.

G: Ecco, è in quel momento che ci viene dato dall'autore un dato risolutivo per comprendere l'andamento profondo del romanzo...un'opera che, non nascondiamolo, è di grande complessità proprio per la concentricità a cui segue l'esplosione scardinante che ci sarà nel finale... Ecco, in quel dettaglio c'è la possibilità di comprendere quanto *La cipolla* sia un libro intimo, a differenza di quanto sostiene chi scrisse la recensione su *Marie Claire* all'epoca in cui il libro fu pubblicato, pensandolo come un libro misogino...

A: Sono incomprensioni pazzesche...

G: Beh...quel "Me le dia buone" include in sé quella sorta di illuminazione... Ma ora andiamo a parlare dei *Canti del caos*, dei nomi che sono presenti, ma anche di alcuni passi che mi preme di vedere insieme a lei. Nei *Canti del caos* c'è una nuova parola che lei inventa, e cioè increazione... Ora io sono andato a riprendere *Gli esordi* e sembra quasi che ci siano dei passi in cui ci si avvicina alla parola increazione...

A: Sì, credo di sì.

G: Per esempio verso la fine si parla del rischio che il libro possa rimanere nell'increato, quindi mai nato.... Però c'è una parte che secondo me è ancora più interessante e che acquista una luce nuova proprio grazie a *Canti del caos*, ed è a pag. 163, dove c'è il parallelo fra la crocefissione di Gesù Cristo e la circoncisione del protagonista che va cicatrizzandosi... A questo punto c'è una frase che mi piacerebbe lei commentasse. Siamo nel momento in cui si sta svolgendo la *Passio* e il protagonista, mentre la sta ascoltando, rimugina e parla fra sé e sé, quasi immedesimandosi nella figura di Gesù Cristo: "Pareva più difficile, a pensarci..." ripeteva poco dopo a se stesso, portando sulle spalle il palo della croce attraverso le

vie gremite di Gerusalemme, “ma in questo tempo umano che si restringe e si allarga ogni cosa appare facile e difficile nello stesso tempo, e trascinare una croce ha la stessa difficoltà che togliersi una pallina di cerume dall’orecchio...”

A: ... “Ah, Padre la nostra creazione ci sta lentamente decreando”...

G: E questo secondo me è importante...

A: Non è che io all’inizio avevo tutto ben chiaro...però già lì, dall’inizio, mi spingevo a toccare questo tipo di dimensione: solo adesso io mi rendo conto di come sia unitario tutto il lavoro, con la terza parte che sto scrivendo, che vorrei... insomma... se non ci lascio le penne... che fosse il culmine e l’inveramento di tutta l’opera che comprende questi tre vasti romanzi, per riuscire a esprimere e a rendere dicibile questa cosa e questa dimensione che ho chiamato “increazione”, che non è il contrario della creazione.

G: Ma vorrei capire una cosa...quindi oltre a un’ increazione ... che poi si vede alla fine della terza parte dei *Canti del caos* attraverso l’investizione... c’è anche la decreazione... ma che cos’è?

A: Eh...quella è un’altra cosa, non c’entra nulla con l’increazione anche se si avvicina allo stesso magnete. Qualche anno dopo aver scritto quella pagina ho visto che Simone Weil usa questa parola: decreazione. Che però significa qualcosa di completamente diverso dall’increazione. Increazione non vuol dire semplicemente non essere, non è il contrario di creazione, il contrario di creazione è distruzione, non increazione. È un’altra cosa, un altro stato, che secondo me è presente nel mondo. È una cosa che spero infinitamente di riuscire a far balenare in questo terzo e ultimo libro che sto scrivendo, in questo corpo a corpo finale.

G: Quindi se io ti chiedessi una definizione di increazione tu non sapresti darla ancora...

A: La definizione non solo non la posso dare ma non la devo dare, perché io non voglio dare una definizione speculare a qualcosa d’altro che c’è nel linguaggio. Questa parola esprime altro. Spero di riuscire a dirlo col libro che sto scrivendo...

G: Continuando questo percorso fra *Esordi* e *Canti del caos* a un certo punto, sulla croce, Gesù viene addirittura anestetizzato...quindi è come se la Passione fosse

impossibilitata ad esistere?

A: Ma no...lì, forse, molto più semplicemente, avviene un momento di identificazione tra la circoncisione e la morte. Circoncisione, un atto che indica la nascita, perché i bambini vengono circoncisi appena nati, e la morte, Gesù in croce... Però in questo caso il protagonista del libro ha l'esperienza della circoncisione a una età più grande, alle soglie della morte. E poi c'è un mio ricordo personale, del laccio emostatico che mi è stato legato al braccio per praticarmi, in via endovenosa l'anestesia prima di venire circonciso.

G: Questo parallelo fra circoncisione e morte mi fa pensare quasi a come se ci fosse un *impassé* nel protagonista, come se lui non riuscisse mai a esordire se non alla fine del romanzo. Ma facendo un passo indietro mi puoi spiegare cosa vuol dire la parola *decreare*, perché mi mette un tantino in difficoltà...

A: Allora, *decreare*... Ti faccio un esempio stupido: io costruisco un castello di sabbia sulla riva del mare e pian piano il mare e il vento lo porta via. Ecco, quella è una *decreazione*. *Increazione* è un'altra cosa.

G: Questo passo mi fa venire in mente anche Gerusalemme 9 che nei *Canti del caos* ha la possibilità di *increare*, mentre qui sembra essere solo morte.

A: Mah., sai... io l'ho vista più semplicemente. Lui va a Ducale, viene circonciso, però non è che si racconta questa operazione, viene detto che lui si rade, viene detto che lui il giorno dopo deve sostenere questa operazione, ma non si dice nulla di questa operazione. La narrazione riprende con lui già circonciso. Il resto viene detto nel romanzo durante la morte di Gesù... in particolare la siringa, il laccio, la narcosi riesce a essere detta solamente durante la morte di Gesù, che viene così a confondersi con la vita stessa del protagonista. Poi Gesù ritorna in *Canti del caos* e sarà il filo conduttore di tutta l'opera, Gesù e il diavolo che si fronteggiano e che si abbracciano nella lotta.

G: Tornando al nostro percorso onomastico, ci sono dei nomi stranissimi nella terza parte dei *Canti del caos*, come Gerusalemme 9, Benares 2, nomi costruiti da un luogo e un numero che contraddistinguono questi spermatozoi che devono ancora nascere...questi spermatozoi però sono anche hackers...sarei curioso di capire da dove nasce questo binomio fra spermatozoo e hacker...c'è per esempio una scena in cui Sidney 1 si tuffa nel mare nero e viene salvato addirittura da "l'uomo

che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio”...

A: Dopo la fine della seconda parte e l’annuncio di Dio che non viene detto perché non può essere detto, non può essere significato tramite il linguaggio, quel movimento o quello stato che io chiamo increazione comincia a prendere forma nella terza parte in un modo più pieno e sarà poi la materia stessa del libro che sto scrivendo adesso. Tutto questo avviene nel momento stesso in cui spazio e tempo sono immobilizzati e il mondo è stato venduto... quindi tutta la storia umana, anche nella propria accezione fisica, quella dello spazio e del tempo, ha subito una sorta di immobilizzazione. Già nella seconda parte cominciano tutti questi movimenti, quando vanno a cercare la donna con l’acne, e dove tra l’altro viene fuori la figura di quello che dovrebbe chiamarsi Sirio, non a caso esattamente in quel punto. Inizia a sentirsi questo movimento che va verso lo spazio-tempo immobilizzato. Poi nella terza parte, tutto si muove attraverso questa dimensione, che poi permette di andare sempre più indietro, sempre più indietro sempre più indietro, perché prima ci sono queste figure che si chiamano con questa serie numerica dal luogo in cui sono nati o sono morti, una città cinese o giapponese, oppure Gerusalemme, nel caso di Gesù. Ma poi si va indietro, si va sempre più indietro indietro fino alla storia d’amore dei due ragazzi cinesi che pian piano percepiscono di essere ancora degli spermatozoi, e poi che sono dentro questa città piena di spermatozoi, e poi che in questa città ci sono anche dei circuiti dove ci sono i sogni di quelli che non sono ancora spermatozoi. Quindi questo movimento, chiamandolo così, dell’increazione diventa anche una possibilità narrativa che non viene data per possibile nel mondo.

G: Ha detto Federico Teani nella sua tesi sui *Canti del caos* che l’uomo che dovrebbe chiamarsi Sirio è un “personaggio nana bianca” perché ha fatto notare questo richiamo a Sirio, la stella più luminosa di tutto il cielo e anche quella più distante dal sole... ha ragione?

A: L’uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio comincia a percepirsi in questo movimento...perché c’è quella scena in cui la donna dalla bocca scentrata lo chiama Sirio e lui gli dice che non lo è, e allora lei invece gli risponde “dovresti esserlo!”. E poi c’è quel pestaggio..., Il personaggio nasce sotto i nostri occhi in questo clamoroso e spaventoso pestaggio. Nella spaccatura fra chi è e il nome che non ha e non può avere lui nasce come possibile cosa, come una figura di salvezza.

G: Fra l'altro ho notato che il primo personaggio a essere investito è proprio lui...e quando l'investitore chiede al softwarista chi ha appena travolto, e il softwarista lo informa che era l'uomo che avrebbe dovuto chiamarsi Sirio, allora gli risponde l'investitore che da oggi lo sarà...

A: Sì, lo sarà.

G: È affascinante come nei *Canti del caos* vi sia la salvezza. Ci sono donne amputate a cui ricrescono gli arti, ci sono...

A: Sì, *Canti del caos* è attraversato dal male, dalla distruzione, però non vi viene composto un altro teorema astratto e negativo della realtà. C'è anche questa potenza che si muove verso la salvezza.

G: Tornando però più prettamente a questioni onomastiche ho notato riguardo al nome la Meringa una cosa piuttosto suggestiva...perché in *Storia d'amore e di specchi*, questo piccolo libro che avrebbe meritato maggior diffusione, a pagina 40 capita che...

A: Certo....

G: Lo scrittore quando vede per la prima volta questa immagine di donna riflessa sullo specchio, di cui poi si innamora, questa donna ha in mano una meringa...e così diventa la Meringa...

A: Guarda che nei miei libri ci sono dei passaggi e dei cunicoli continui tra uno e l'altro perché magari li scrivevo in contemporanea, ma non solo per questo. Questi tre grossi libri saranno il centro della costellazione, i più visibili ma anche tutto il resto, anche questi nomi... la Pesca, la Meringa... Io sono mantovano, c'era sotto casa mia una pasticceria che faceva delle meringhe che si scioglievano in bocca...

G: Mi aveva detto a Castiglioncello due anni fa che La Meringa e La Pesca richiamano anche l'organo genitale femminile...

A: Sì, sia la Pesca che la Meringa hanno, se vuoi, una connotazione anche sessuale, perché tutte e due si aprono in mezzo, hanno questo aspetto bivalve ...

G: Il nome Leonarda da dove nasce?



A: Nasce dal nome di una ragazza di Mantova, che era ammaliante, aveva un viso conturbante... Non era una bellezza assoluta, ma era conturbante. E si chiamava Leonarda, un nome che ci porta subito a pensare a Leonardo Da Vinci, alla Gioconda. Era un nome che mi aveva sempre colpito perché chi lo portava era una ragazza come le altre però si chiamava Leonarda. Io non avevo mai sentito questo nome al femminile. Nell'intontimento della mia vita si vede che immagazzinavo delle cose che mi colpivano... C'è quel richiamo leonardesco e giocondesco che contiene questo nome che ha anche le caratteristiche di un enigma e quindi... sai, sono tutta una serie di suggestioni che poi si fondono fra loro, e in tutte c'è anche che io non mi sono mai arreso ai nomi che non sono nomi...

G: Poi c'è invece un nome proprio che è l'unico ad apparire subito, senza essere guadagnato o dato da altri al personaggio...che è il nome di Antiniska...

A: Quello è il vero nome di una bambina che si è impiccata in una stanza sopra la mia, nella casa dove abito ancora. Lei se l'è meritato. Se non se l'è meritato lei non so chi se l'è meritato. Una bambina di undici anni che si impicca, che io ho incontrato due ore prima nell'ascensore. Scambiavamo sempre qualche parola. Era di una bellezza e di una dolcezza che impressionava. Aveva questo nome strano, che non ho mai sentito...

G: Sa che ne ho conosciuto una di recente...

A: Sì?

G: Si chiama proprio Antiniska ed è un'amica di amici...

A: Chissà che cosa vuol dire questo nome?

G: Sa che mi prende in contropiede! Anche se dovrei essere uno specialista in materia...

A: Intanto ha il prefisso "anti". Un nome che inizia con anti? È una cosa sconvolgente.

G: Deriverà magari da qualcosa di greco....

A: Deriverà da qualcosa di greco<sup>1</sup>. Però anti ...

---

<sup>1</sup> "Rariss. Solo femminile. A giudicare dal suono sembra un vezzeggiativo di area slava, forse tratto da Antinea, o, più semplicemente, considerando i contatti intercorsi nel passato fra le chiese ortodosse di Serbia e Russia e quella bizantina di Costantinopoli, derivato direttamente dal greco,

G: Io in realtà certe volte sono spinto a non cercare le etimologie dei nomi, perché il più delle volte, ecco...specialmente nella sua Opera...il nome ha una componente biologica e va oltre il richiamo etimologico o intertestuale... Infatti ho sempre pensato che più o meno scientemente, un nome come Guglielmo da Baskerville, il protagonista de *Il nome della Rosa*, un nome che poi incarna bene l'uso che si faceva del nome nel postmoderno, non ci sarebbe mai potuto essere nella sua opera...

A: Lo credo anch'io.

G: E questi nomi, questi nomi che il personaggio si merita...si giustificano al di là della loro etimologia...

A: Sì, è proprio così. Antiniska se l'è meritato fin dall'inizio, se l'è meritato prima ancora di finire dentro al mio libro.

G: Già in *Lettere a nessuno* è presente Antiniska, nella sua verità biografica, e la cosa che mi ha sempre colpito è che il libro ha sempre capitoli uniformi, mentre il capitolo del 1988 ha solo ed esclusivamente questa nota brevissima che racconta della morte di Antiniska. È come se questa nota avesse mangiato tutto ciò che si poteva scrivere oltre a ...

A: Nel 1988 e nel 1989 ero nel pieno del lavoro de *Gli esordi*... e quindi già avevo pochissimo tempo...perché ho scritto molto di *Lettere a nessuno* prima di essere assorbito dal lavoro grosso de *Gli esordi*... non ho aggiunto nient'altro in quel capitolo dove c'è il brano su Antiniska perché quell'anno ero assorbito in quell'altro lavoro ma anche perché non ho potuto aggiungere altro, oltre a quelle poche righe per l'intero anno, che è stato come uno spartiacque in quel periodo nerissimo della mia vita...

G: Poi, mi scusi se la interrompo, nel 1989, l'anno dopo, muore anche una sua dirimpettaia...

A: ...che si è buttata giù dalla finestra davanti alla mia, una mattina all'alba. Era una donna che certe volte spostava le tendine per guardarmi mentre scrivevo come un cretino, da solo, perché ero ancora uno scrittore sotterraneo... Però la morte di

---

ánthos, fiore.” Così il *Dizionario dei nomi di persona*, a cura di Enzo Stella T., “*Santi e Fanti*”, Zanichelli, Bologna, 1993.

Antinisca è stata per me uno spartiacque. È difficile far capire a un altro che non ha mai visto lo stesso volto... Una bambina di undici anni che, se fosse vissuta due o tre anni in più, sarebbe diventata una splendida ragazza, di una bellezza e di una dolcezza non comuni, se fosse riuscita a passare attraverso quella strettoia della sua vita, sarebbe stata irretita da altre cose, sarebbe stata distratta da quel pensiero dominante che evidentemente aveva. Io la vedevo sempre...una bambina veramente bella, e poi un viso morbido, strano per un bambino o per una bambina. Quando è morta, proprio quel giorno, io l'ho incontrata sull'ascensore... abbiamo fatto i primi tre piani assieme. Ci scambiavamo sempre qualche battuta, ma quel giorno non mi ha parlato, sembrava indaffarata, chiusa. Quando quel giorno l'ho incontrata in ascensore probabilmente aveva già la corda perché aveva con sé un sacchetto. Il cordaio dove l'aveva comperata mi ha detto che Antinisca era andata a comprare quella corda un pomeriggio. Lui gliela aveva data e le aveva chiesto: "Ma per che cosa ti serve?". E lei "Devo fare una cosa..." Poi, dopo un'oretta, era tornata e gli aveva detto: "Ho paura che non sia abbastanza resistente... Non è che si romperà?" E allora il cordaio gli aveva risposto "Se vuoi te ne do una ancora più resistente" Quando ha saputo a cosa è servita quella corda non ce l'ha più fatta, ha deciso di chiudere il negozio... Non lo so poi dove è andato... E lei, con quella corda resistente, si è impiccata alla trave, davanti agli occhi del fratellino di tre anni. Poi anche i genitori, che erano ancora giovani, sono andati via... È come un gorgo che si è chiuso. Nessuno ne parla... come se non fosse mai successo. Dopo che è morta c'è stata una messa, e io che non vado a messa quella volta ci sono andato. C'era anche il sindaco di Milano, perché la notizia di quella bambina che si era impiccata aveva fatto scalpore. Poi il gorgo so è chiuso. Ma per me non si è chiuso...

G: Questo è bello... il poter far sì che la letteratura eterni al di là dei gorghi temporali...

A: Si vede che Antinisca incarnava certe spinte profonde della mia vita, e averle incontrate sotto le sembianze di quella dolce e terribile bambina che ha attraversato la mia vita mentre stavo scrivendo *Gli esordi*, mentre stavo scrivendo *Lettere a nessuno*... Da quel momento non è più uscita anche dalla mia vita di scrittore e dalla mia mente; forse la troveremo ancora...

G: Beh...d'altronde lei è a capo del popolo del primadopo.

A: Del popolo che non sa, che non sa se sarà.

G: Del popolo che non sa se nascerà. Quindi la scrittura come possibilità di un'altra nascita. Tu dai ad Antiniscia un'altra possibilità...

A: Bisogna vedere lontano.

G: Grazie, Antonio. Non ho altro da chiederle.

Milano, 30 Dicembre 2010.

## Appendice III

### L'ossessione del sesso e le incarnazioni del divino: da *Petrolio* di Pasolini a *Troppi Paradisi* di Siti.<sup>1</sup>

L'ossessione del sesso è uno dei temi principali in *Petrolio* di Pasolini e *Troppi Paradisi* di Walter Siti, due opere intimamente correlate. In *Troppi Paradisi* di Siti, infatti, Pasolini è una vera e propria eminenza grigia che aleggia per tutto il romanzo e, addirittura, finisce per prendere attivamente parte all'opera come ingombrante padre castratore evocato dalla ambigua figura della Catastrofe, ovvero Laura Betti agens. Walter Siti definisce Pier Paolo Pasolini come "l'Antagonista", "colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come conoscitiva". Però Pasolini e Siti, nonostante il rapporto profondo che lega i due autori, hanno creato due personaggi che esperiscono la loro "erotomania sacra" in modo del tutto differente. Se Carlo può ancora arrivare ad una conoscenza sovra-razionale invece Walter Siti agens non può altro che riscontrare il vuoto dietro al corpo ipertrofico del culturista Marcello, immagine emblematica che certifica come ai tempi dell'autofiction non possano più esistere Salvatore Dulcimascolo.

#### Dentro l'ossessione: un confronto

Questo intervento si prefigge l'obiettivo di mettere a confronto l'ossessione del sesso in *Petrolio* di Pasolini e *Troppi Paradisi* di Walter Siti. È noto come i due scrittori siano correlati. Basti dire che Walter Siti ha curato insieme a Silvia De Laude *l'Opera omnia* di Pasolini. Ma il parallelo fra i due autori è ampiamente motivato non solo da questo dato. Si può a mio avviso considerare il Walter Siti romanziere come continuatore di alcune tematiche, *queer* e non, che lo stesso Pasolini aveva affrontato in *Petrolio*. Il sesso (soprattutto omosessuale ma anche eterosessuale) rappresenta per entrambi gli scrittori un aspetto di grande rilievo. Ma come viene affrontato il sesso da Pasolini e Siti? È un sesso sovrasemantizzato ed espanso dove esperienza religiosa e ricerca identitaria da parte dell'officiante s'intrecciano indissolubilmente, una pratica culturale e gnoseologica cercata ossessivamente da Carlo e Walter Siti agens, i protagonisti di *Petrolio* e *Troppi Paradisi*, unico modo per controbattere la fine dell'esperienza e rendere la vita degna di es-

---

<sup>1</sup> Questo articolo, presentato nel 2014 al convegno De Pasolini à Robert Lepage et John Grant. Le point de vue Queer en littérature, au cinéma, dans les graphic novels et dans la chanson, rappresenta uno dei momenti fondamentali nella definizione di cosa intendo per forma. Per questo ho deciso di includerlo in appendice alla presente tesi.

sere vissuta. Perché avviene questa "erotomania sacra" in entrambi gli scrittori? È lo stesso Siti a rispondere in una prefazione al raro *Bailamme* di Pier Antonio Pardi del 1983 (non a caso l'anno in cui lo scrittore iniziò la composizione del suo primo romanzo, *Scuola di nudo*):

"L'erotomania è, ovviamente, segno di altro: nostalgia di comunicazione diretta e intensa, protesta per promesse non mantenute. Di trentenni che nel '68 erano troppo giovani per prenderla con ironia, e nel '77 erano già troppo ironici per vedere l'orrore che avanzava; gli è rimasto "il sogno di una cosa" ridotto in figura di sesso. I personaggi di Pardi nutrono il desiderio di un'orgia sacra e rivoluzionaria(...)." <sup>2</sup>

Il desiderio di un'orgia sacra e rivoluzionaria non credo sia effettivamente riscontrabile nel libro di Pardi, ma sicuramente vale per Pasolini e Siti e i loro personaggi Carlo e Walter Siti *agens*. Una differenza profonda, però, divide i due autori. Se in Pasolini il sesso è ritorno alla realtà, gesto sacro per far cadere il velo di maya forgiato dalla deriva capitalistico-antropologica, in Siti invece il sesso diventa apogeo dell'impenetrabilità della realtà stessa, ormai fictionalizzata alla radice e quindi irrecuperabile nella sua forma originaria. Nel romanzo di Siti, Pier Paolo Pasolini è una vera e propria eminenza grigia che aleggia per tutto il romanzo e, addirittura, finisce per prendere attivamente parte e avere un ruolo determinante nell'opera.

Nella prima parte di *Troppi Paradisi*, il cui titolo è *La miseria dei miei*, il personaggio Walter Siti intrattiene una relazione con Sergio Serenelli, un uomo più giovane di lui che intende farsi largo nel mondo della televisione. Sergio lavora nello staff di Carramba e ambisce a diventare coautore di UnoMattina. La persona che può far ottenere a Sergio l'ambito avanzamento di carriera è la capostruttura Rita Catapano. Catapano, non a caso, è un cognome parlante che deriva dal greco κατά (*katà*) ed ἐπάνω (*epànos*) (italiano: "colui che sta al di sopra"). Nel tentativo di ottenere una raccomandazione per Sergio, Walter Siti *agens* contatta una persona che non sente da molto tempo e con cui ha un rapporto molto sofferto. Di lei sappiamo che ha vinto la Coppa Volpi a Venezia nel 1968 e che soffre di una grave forma di bulimia. Inoltre è stata profondamente legata a Pier Paolo Pasolini. In questo personaggio è facile riconoscere la figura di Laura Betti. In tutto il romanzo questo nome non apparirà mai. Walter Siti *agens* la chiama inizialmente l'Attri-

---

<sup>2</sup> P. Pardi, *Bailamme*, Antonio Lalli Editore, Poggibonsi 1983, p.9-10.

ce per poi virare verso la "Catastrofe Biologica" o anche *familiaramente* la "Catastrofe": «La Catastrofe va a toccare le zone non ancora cicatrizzate della mia anima, quelle dove si annodano inestricabilmente i serpenti della Maternità, dell'Impotenza e della Castrazione.»<sup>3</sup>

Il sondaggio per l'eventuale raccomandazione cade nel nulla. La Catastrofe informa Walter Siti agens che Rita Catapano non è poi così potente. Siti si rammarica di essersi rivolto a una figura così destabilizzante per la sua persona. Però ormai la Catastrofe è stata evocata e il protagonista deve confrontarsi con essa; una madre castratrice che a causa della sua grassezza richiama alla mente del protagonista anche la sua madre biologica. Il genio straripante della musa di Pasolini e la mediocrità della madre di Siti finiscono per confondersi, così, in un *cordone ombelicale di torture*. È proprio l'apparizione della Catastrofe ad evocare una figura ancora più castrante, inarrivabile e maestosa: quella di Pier Paolo Pasolini, nel romanzo nominato anche come lo Scrittore, il Poeta ma soprattutto l'Antagonista:

"Forse non è un caso che, per un lapsus della vita quotidiana, per dare una mano a Sergio sul lavoro, abbia scelto la persona sbagliata e mi sia addentrato nei territori della Catastrofe e del famoso scrittore che lei ha amato. Pasolini Pier Paolo. L'anti-mediocre per eccellenza, a sentir lui. Quello che ha gettato il proprio corpo nella lotta, che non ha taciuto di fronte al degrado italiano e al rischio di totalitarismo; l'apostolo delle borgate, colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come uno strumento conoscitivo. Ogni giorno sul filo della spada; donne in casa che lo trattavano come un principe. E io a servirlo per sei anni, donna anch'io, anzi invidioso maggiordomo. Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui. È lui il mio Antagonista: per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui, se riuscissi ad afferrare i connotati tutt'altro che ignobili della decadenza occidentale ( forse anche italiana in particolare) raccontandola da dentro, da microbo tra i microbi. !" <sup>4</sup>

Walter Siti nomina Pier Paolo Pasolini come "l'Antagonista" o anche "colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come conoscitiva". Questa caratteristica accomuna i due scrittori ma la Catastrofe, considerando Pasolini più virile, mette in dubbio che la "checca" Walter Siti possa riuscire nel tentativo di eguagliarlo o tantomeno superarlo:

---

<sup>3</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.36.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.41.

"Oh, io dico quel che penso, non ho mai fatto sconti nella vita e non è che mi sia trovava così male... è conturbante quanto capisco... [...] tu non reggi la grandeur e il tuo sangue, Walter, è un po' schifoso... perché non ha il sangue di un vero uomo... io l'ho conosciuto un vero uomo e so di cosa parlo. Per questo tradisci, fai le piccole marachelle che non hanno una vera dignità culturale... la poesia è lassù, è una cosa semplice, e tu non hai le palle per essere semplice, povera coccia... ti illudi che tradendo me puoi arrivare alla dignità... io nella mia vita ho sempre fatto il possibile per non essere conosciuta, eh son fatta male... ma ero l'unica che poteva aiutarti, perché io so tutta la fisiologia e l'antropologia che distingue una checca da un uomo maschio che va con gli altri uomini, e magari se lo fa mettere nella fregna, ma resta una cosa molto diversa... le checche guardano sempre storto e tu guardi storto..."<sup>5</sup>

Il sommo esempio con cui si confronta Walter Siti porta ad una situazione curiosa e non mi risulta che altri critici si siano soffermati su questo aspetto. In *Petrolio* è noto come lo sdoppiamento del protagonista Carlo, nell'appunto 3, sia uno dei momenti cruciali di tutto il romanzo. Nell'appunto 105 si legge alcune considerazioni interessanti riguardo Carlo, definito come personaggio "tiepido", e il legame fra il personaggio di Pasolini e lo Stavrogin di Dostoevskij:

"Che Carlo sia uno Stavrogin, non può essere assolutamente e neanche lontanamente vero. È indubbio però che egli è proprio quello Stavrogin che Dostoevskij aveva programmato di fare, non può essere assolutamente e neanche lontanamente vero. È indubbio però che egli è proprio quello Stavrogin che Dostoevskij aveva programmato di fare. [...] Carlo è cioè un personaggio *veramente* tiepido. È vero che anche Stavrogin - come Dostoevskij afferma - non è né ardente né freddo. Egli è tutte due le cose insieme: ma ciò non significa però affatto che egli sia tiepido. Ardore e freddezza messi insieme danno qualcos'altro che tepore, cioè mediocrità, come pretendeva, verbalmente, Dostoevskij. 'Ardore' e 'freddezza', messi insieme, danno ambiguità: vissuta drammaticamente, ma senza esplicito conflitto. Ambiguità fissata dunque nel simulacro dell'enigmaticità."<sup>6</sup>

Perciò se in *Petrolio* lo sdoppiamento del personaggio avviene in Carlo stesso, con la nascita di Carlo di Tetis e Carlo di Polis, invece in *Troppi Paradisi* lo sdoppiamento avviene attraverso i genitori di Walter Siti agens. Da una parte

---

<sup>5</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.37-38.

<sup>6</sup> PASOLINI P.P. (1998), *Tutte le opere, Romanzi e racconti* Vol. II, Milano, Mondadori, p.1740-41.



genitori biologici mediocri, dall'altra genitori ideali eccellenti che incutono nel protagonista di *Troppi Paradisi* esattamente quello che 'ardore' e 'freddezza' danno a Carlo: ambiguità vissuta drammaticamente, ma senza esplicito conflitto. Questa ambiguità sembra essere quasi la *conditio sine qua non* per rendere possibile ad entrambi i personaggi gli atti di gnoseologia sessuale che compiranno nel corso dei rispettivi romanzi. Anche se Carlo riesce a essere sia uomo che donna mentre Walter Siti agens è, secondo la Catastrofe, una checcha che non ha la virilità necessaria per avere una *fregna* pur rimanendo, contemporaneamente, uomo con gli attributi. Ciò è provato dalle difficoltà che Walter Siti agens incontra, nel prosieguo del romanzo, quando vuole penetrare Marcello. Le parole di Walter Siti agens a commento della propria impotenza sono alquanto sorprendenti. Ancora una volta viene chiamata in causa la madre, ma stavolta quella biologica:

"L'aiuterei a chiudere una vita che non vuole più: il matricidio confinerebbe con l'eutanasia. Ad alcune donne la procreazione dovrebbe essere proibita. Che io sono impotente, è tutta colpa sua. È la sua fica mimetizzata dentro il culo di Marcello, che non me lo lascia possedere."<sup>7</sup>

Le due madri diventano intercambiabili. A entrambi si può attribuire l'impotenza di Walter Siti agens, in una continua ambiguità che non si risolve. Si veda ancora in *Troppi Paradisi*, stavolta nel secondo capitolo, come le parole beffarde della Catastrofe, inneggiando alla grandezza inarrivabile di Pasolini, potrebbero essere pronunciate anche dalla madre biologica. Però il fatto che la Catastrofe conoscesse personalmente Pasolini rendono queste parole ancora più schiaccianti, autorevoli, inappellabili.

"Lei enfatizza la virilità del Poeta scomparso, e quanto ce l'aveva grosso, e come gli si rizzava subito: il sesso per lei (anche per lui, temo), è (era) come un missile interplanetario che non concede sconti e mostra il mondo dall'alto."<sup>8</sup>

La ricerca spasmodica del corpo sommo che coincide con Dio allora diventa ossessione. Se Pasolini Pier Paolo ha goduto molto deve farlo anche Walter Siti agens. Sesso, gnosi e affermazione letteraria s'intrecciano indissolubilmente. Per Walter Siti agens è questione di vita o di morte portare a compimento il suo progetto di sopraffazione verso il suo castrante e apparentemente inarrivabile maestro. Così Walter abbandona Sergio per sostituirlo con il borgatario Marcello Mo-

---

<sup>7</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.306.

<sup>8</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.125-126.

riconi, culturista androgino che Siti contende a un potente politico, Alfonso detto "il Principe". Fra i due avviene un incontro di cui vale la pena riportare almeno due frasi. È il Principe stesso a pronunciare: « - Marcello è una puttana sacra: il rito non è interessante se non è collettivo [...] guarda che non se ne trovano mica tanti , come lui... io ho una certa esperienza, anche internazionale, e ti posso assicurare che ormai domina il business dei surrogati; gli androgini veri sono una specie in via di estinzione [...].»<sup>9</sup>. Possedere Marcello è l'obiettivo di Siti agens. Il suo amore omosessuale potrebbe garantirgli di incarnarsi dentro allo spirito del tempo e inoltre superare l'odiato/amato maestro. Infatti come è scritto all'inizio della terza parte:

“Credo che l’omosessualità sia una condizione particolarmente attrezzata in questo momento a porsi come modello. [...] L’omosessualità come avanguardia dell’integrazione consumistica; [...] C’è un particolare tipo di omosessuali, dicevo, che è allenato da sempre a desiderare l’infinito. L’oggetto d’amore è irraggiungibile, esattamente come nessuna merce basta. È quel particolare tipo di omosessuali che fa precipitare l’infinito nell’enfasi della corporeità; nella rotondità astrale del corpo, o nella esausta efebicità – comunque, in una astratta perfezione ne garantisce l’appartenenza a un altro mondo. Corpo per negare le funzioni del corpo, o le sue derive temporali: *corpus a non corporeando* [...] Per quel tipo di omosessuali, investiti di colpo dalle luci della ribalta, l’immagine del corpo desiderato rimane fissa nel tempo (indipendente dalle caratteristiche umane di chi lo indossa), da quando sono ragazzi a quando muoiono; proprio come le industrie vorrebbero che si stampasse la griffe dei loro prodotti nella testa dei consumatori. Nel campo del pensiero, si potrebbe dire che l’equivalente dell’immagine è il cliché condiviso, accettato senza discutere; l’odierna comunicazione ci sta abituando progressivamente a maneggiare immagini di idee, invece che idee vere e proprie.”<sup>10</sup>

Marcello è l'Immagine che Siti desidera possedere. Però il corpo di Siti non riesce a possedere quello di Marcello. Ciò è dovuto ad uno scacco gnoseologico che sembra vedere l'impossibilità di possedere come l'unico possibile al tempo dell'irrealtà globale instaurata dall'Occidente consumistico:

"Marcello, a differenza degli escort normali, è l'Immagine [...] e l'Immagine

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.299-300

<sup>10</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.136-137.

non prevede erezione, anche quando misteriosamente si incarna in un corpo reale. Che i veri emblemi dell'Occidente non siano gli omosessuali ma gli impotenti? Forse a pensarci bene, l'interesse per gli oggetti gonfiati, per le merci tutte involucri e logo, presuppone una qualche forma di impotenza: impotenza a usare semplicemente le cose, quando se ne ha bisogno. Il consumismo ci induce all'impotenza perché la merce deve non bastare mai, e quindi essere letteralmente *impossedibile*. (È anche un modello di amore non corrisposto: il consumismo insegna a desiderare, non a essere desiderati). "<sup>11</sup>

Però Walter Siti agens vuole oltrepassare l'*impossedibilità*. La sua dichiarazione d'intenti suona quasi come una parodia del famoso appunto 37. Infatti se Pasolini dichiarava di voler costruire una forma, Siti si *accontenta* di possederla:

"Voglio possedere una *forma*, non una persona (per questo fantastico di scoparlo mentre si allena, tra tutti gli specchi della palestra); se ce la facessi una volta, non avrei più bisogno di farlo, per sempre (ma l'andrologo saggio: «l'appetito vien mangiando »); quello a cui ambisco è un possesso trascendentale, il possesso di mia madre, di mio padre e dell'universo. Mi sono allontanato dalla Natura, interrandomi nel mondo dei desideri abnormi e onnipotenti; laggiù non c'è più bisogno di generare, e quindi di penetrare; c'è solo bisogno di spalancare gli occhi e di deglutire; è il mondo delle foto, e le foto non ha senso soddisfarle con il cazzo. O si leccano o si lacerano o si tagliuzzano. La mia sessualità tratta Marcello come la foto di se stesso"<sup>12</sup>

Abbiamo visto precedentemente come Carlo, a differenza di WS agens, si possa trasformare da uomo a donna e viceversa. E di come il Principe sottolinei la natura androgina di Marcello. L'unico modo per Walter di possedere *mia madre, mio padre, l'universo* è attraverso il corpo di Marcello. Il *master/mistress of his thoughts* è l'ossessione intorno a cui si muove ben due terzi di *Troppi paradisi*. Notata questa differenza occorre inoltre aggiungere come allora si crei un'altra insanabile frattura tra *Petrolio* e *Troppi paradisi*. In *Petrolio* è la passività che porta alla grazia, mentre invece in *Troppi Paradisi* è esattamente l'opposto. Si veda

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.260. Si noti come il nome di Immagine è chiaramente ripreso dai *Sonetti* di Shakespeare, dove l'amato era chiamato per l'appunto l'Immagine. Questo nome sarà utilizzato da Carlo Coccioli in *Fabrizio Lupo*. Ciò è per noi di grande interesse poiché nella recente ristampa di *Fabrizio Lupo* la prefazione è scritta proprio da Walter Siti. Così è facile intuire come il nome l'Immagine sia un richiamo non ad un solo testo ma ad un'intera tradizione. Infatti, sia nei Sonetti di Shakespeare che in Fabrizio Lupo di Coccioli, si conduce una approfondita riflessione sull'amore omosessuale.

<sup>12</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.281.

questo passo di *Petrolio*:

"L'intero corpo, la cui coscienza dall'interno è illimitata perché coincide con quella dell'universo, è coinvolto dalla violenza con cui colui che possiede si manifesta, e che non conosce pietà, mezzi termini, rispetto, proroghe: la sua voglia di possedere non concede limiti a chi è posseduto, che deve essere ciecamente passivo, obbediente, e a cui tutt'al più, anche nella sofferenza e la degradazione, può essere solo concesso di manifestare la sua gratitudine [...] l'essere posseduti [...] è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico."<sup>13</sup>

Solo attraverso questa pia sottomissione è consentito all'officiante di provare sulla propria pelle l'incarnazione del divino arrivando ad un grado di conoscenza che va al di là della comprensione razionale.

In Siti l'impossedibile è *impasse* drammatico che vince sull'esperienza della Grazia. L'unico modo per ribaltare questo stato di cose è possedere la forma, constatata l'impossibilità di poterla costruire. Se Carlo può ancora confidare nella divinità Salvatore Dulcimascolo, Walter Siti agens finisce per inabissarsi nelle contraddizioni dell'ipertrofico Marcello, angelo caduto nella polvere bianca. È nota la veemente polemica, da parte di Pasolini, contro il capitalismo e l'aspra polemica contro la deriva antropologica. Non credo sia il caso di ripercorrerla in questa sede. Basti dire che i ricetti di borgata angelicati, dove ancora era riscontrabile il persistere della Grazia, sono stati sostituiti dai ragazzi che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto original. La post-realtà ha ucciso il sacro come valore ontologicamente universale e trasmettibile. Il processo che lo scrittore friulano aveva descritto nel suo farsi, oggi non può altro che essere confermato in tutta la sua gravità da Siti. Anche quando, alla fine del romanzo, Walter Siti agens riesce a possedere Marcello, il sacro che sembrava essere incarnato in lui è velato dall'ombra del dubbio. Si veda a riguardo queste due citazioni: «Sarebbe facile far prevalere il calcolo, e ridurre Marcello alla dimensione degli altri; né vale ricordare il suo carattere divino, perché il carattere divino è intercambiabile»<sup>14</sup> «È una persona, non un'Immagine; e in quanto persona, nemmeno tra le migliori»<sup>15</sup>

Se Carlo in *Petrolio* può entrare in contatto, grazie al sesso, "dentro allo

---

<sup>13</sup> PASOLINI P.P. (1998), *Tutte le opere, Romanzi e racconti* Vol. II, Milano, Mondadori, p.1551-1553

<sup>14</sup> W.Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.423.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.415.

stato puro cosmico", invece Walter Siti agens in *Troppi paradisi* nell'attraversamento corporale dell'Immagine non può altro che constatare un'amara scoperta: dietro di essa c'è il vuoto. È la fine dell'esperienza che si autocelebra fingendo una cosmogonia di dèi falsi e bugiardi. Persino il divino è surrogato di una post-realtà implosa, un prodotto da hard discount. Il possedere una forma gli ha consentito effettivamente di possedere sua madre e suo padre<sup>16</sup>. Ma non l'universo. Lo "stato puro cosmico" non è più concepibile nella post-realtà né tantomeno in un auto-fiction, genere in cui tutto si conchiude nella prigionia soffocante ed angusta dell'io.

---

<sup>16</sup> "Mia madre potrei scoparla anche adesso, grassa com'è: la protesi mi ha fornito quell'indifferenza che non ero riuscito a mettere insieme in sessantasei anni. Nonostante tutto non ce l'ha fatta a castrarmi, ho rimediato da solo con i mezzi che avevo a disposizione - inutile rivangare ancora, quel che è stato è stato. Mio padre mi guarda dalla foto ovale, col suo sorriso vile e affaticato; (...) Caro papà, abbiamo avuto tutti e due le nostre soddisfazioni, molto diverse tra loro ma paragonabili: ognuno per la sua strada, senza invidie e senza rancori. Non sono meno maschio di te." SITI, W.(2006) *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, p.413.

## **Bibliografia**

### **Scritti di Pier Vittorio Tondelli:**

- *Altri libertini*, Feltrinelli Milano 1980
- *Pao Pao*, Feltrinelli Milano 1982
- *Rimini*, Bompiani Milano 1985
- *Biglietti agli amici*, Baskerville Bologna 1986
- *Camere separate*, Bompiani Milano 1989
- *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Bompiani Milano 1990
- *Culture Club su Rockstar 1985-1989*, a cura di Irigoyen J.M. - Videtti P., allegato a Rockstar 8, 1992
- *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, Bompiani Milano 1993
- *Dinner party*, Bompiani Milano 1994
- *Biglietti agli amici*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani Milano 1997
- *Opere: Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani Milano 2001
- *Opere: Cronache, saggi e conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani Milano 2001
- *Riccione e la riviera vent'anni dopo*, a cura di Fulvio Panzeri, Guaraldi Rimini 2005
- *Rimini vent'anni dopo*, a cura di Fulvio Panzeri, Guaraldi Rimini 2005

### **Scritti di Luther Blissett:**

- *Q*, Einaudi Torino 1999
- *Totò, Peppino e la guerra psichica*, Einaudi Torino 2000
- *Mind Invaders*, Castelvechi Torino 2000

### **Scritti di Roberto Saviano:**

- *Gomorra*, Mondadori Milano 2006
- *La Bellezza e l'inferno*, Mondadori Milano 2009
- *La parola contro la camorra*, Einaudi Torino 2010
- *Vieni via con me*, Feltrinelli Bologna 2011
- *ZeroZeroZero*, Feltrinelli Bologna 2013

### **Scritti di Antonio Moresco:**

- *Clandestinità*, Bollati Boringhieri Torino 1993
- *La Cipolla*, Bollati Boringhieri Torino 1995
- *Lettere a Nessuno*, Bollati Boringhieri Torino 1997
- *Gli Esordi*, Feltrinelli, Milano 1998
- *La visione* ( con Carla Benedetti), KKP Edizioni, 1999
- *Il Vulcano*, Bollati Boringhieri Torino 1999
- *La Santa*, Bollati Boringhieri Torino 2000
- *Storia d'amore e di specchi*, Portofranco Taranto 2000
- *Canti del caos* (parte prima), Feltrinelli Milano 2001
- *L'Invasione*, Rizzoli Milano 2002
- *Canti del caos* (parte seconda), Rizzoli Milano 2003
- *La Freccia*, in AAVV, *Il romanzo dell'io*, Portofranco Taranto 2004
- *Don Chisciotte e la risoluta volontà del sogno*, Tre Lune Mantova 2005
- *Lo Sbrego*, RCS Libri Milano 2005
- *Zio Demostene. Vita di randagi*, Effigie Milano 2005
- *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, Fanucci Roma 2005
- *Merda e Luce*, Effigie Milano 2007
- *Le Favole della Maria*, Einaudi Torino 2007
- *Controinsurrezioni* (con Valerio Evangelisti), Mondadori, Milano 2008
- *Zingari di Merda*, Effigie Milano 2008
- *Lettere a Nessuno*, Einaudi Torino 2008
- *Canti del caos*, Mondadori Milano 2009
- *Gli incendiati*, Mondadori Milano 2010
- *La parete di luce*, Effigie Milano 2011
- *Gli esordi*, Mondadori Milano 2011

- *Tutto d'un fiato*, Mondadori Milano 2013
- *La lucina*, Mondadori Milano 2013
- *Fiaba d'amore*, Mondadori Milano 2014
- *I randagi*, Mondadori Milano 2014
- *Scritti insurrezionali*, Effigie Milano 2014
- *21 preghierine per una nuova vita*, nottetempo Roma 2014
- *Piccola fiaba un po' da ridere e un po' da piangere*, Rrose Sèlavy Tolentino 2015
- *Gli increati*, Mondadori Milano 2015

### **Altri testi narrativi, saggi, teoria:**

AA. Vv : *Best off 2006, letteratura e industria culturale, il meglio delle riviste letterarie italiane*, a cura di Giulio Mozzi, Minimum Fax, Roma 2006.

AA. Vv : *Caro Pier.. I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, a cura di Enos Rota, Selene Edizioni, Milano 2002

AA. Vv.: *Chi ha paura di Antonio Moresco ?*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

AA. Vv : *Comico, viaggio, identità, limite. Nuovi studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni, Guaraldi editore, Rimini 2007

AA.Vv. : *Geografie tondelliane*, Guaraldi editore, a cura di Viller Masoni, Rimini 2007

AA. Vv : *Gioventù cannibale*, Einaudi, a cura di Daniele Brolli, Torino 2006

AA. Vv. : *I Situazionisti e la loro storia*, Manifestolibri, Roma 2006

AA. Vv : *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, Effigie, Milano 2013

AA. Vv. : *Net Strike, No Copyright, etc.*, AAA edizioni, Pordenone 2000

AA. Vv.: *Panta N.9*, Bompiani, Bologna 1992

AA. Vv.: *Panta. Tondelli tour*, Bompiani, Bologna 2003

AA. Vv.: *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche*, Sinestesie, Avellino 2013

AA. Vv.: *Rock, Pop, Jazz & Altro*, Guanda, Parma 2001

AA.Vv. : *Studi per Tondelli*, Monte Università Parma Editore, Parma 2002



- AA. Vv. : *The Great Complotto*, Shake Edizioni Underground, Bologna 2008
- AA. Vv. : *Tondelli e la musica*, Baldini&Castoldi, Milano 1994
- AA. Vv. : *Under 25. Giovani blues*. A cura di Pier Vittorio Tondelli. Costa & Nolan, Genova 2005
- AA. Vv. : *Under 25. Belli e perversi*. A cura di Pier Vittorio Tondelli. Costa & Nolan, Genova 2006
- AA. Vv. : *Under 25. Papergang*. A cura di Pier Vittorio Tondelli. Costa & Nolan, Genova 2006
- Adams, F. P., *By and Large*, Doubleday Page and Company, 1914
- Alain-Fournier, *Il gran Meaulnes*, Rizzoli, Milano 1957
- Alighieri, Dante : *La commedia. Vol. 1: Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991
- Alighieri, Dante : *La commedia. Vol. 2: Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991
- Alighieri, Dante : *La commedia. Vol. 3: Paradiso*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991
- Antonaros, A. : *Maho, storia di cinema e di petrolio*, Feltrinelli, Milano 1987
- Arbasino, A. : *Fantasmisti italiani*, Cooperativa scrittori, Roma 1977
- Auerbach, E. : *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Vol I e II, Einaudi, Torino 2000
- Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett, Sonja Brunzels : *Comunicazione-guerriglia – Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all’oppressione*, DeriveApprodi, Roma 2001
- Bachmann, I. : *Il caso Franza*, Adelphi, Milano 1988
- Bachtin, M. : *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1975
- Baldwin, J. : *Un altro mondo*, Le Lettere, Firenze 2004
- Barrow, J.D. : *Le origini dell'universo*, Rizzoli, Milano 2001
- Barthes, R. : *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1977
- Barthes, R. : *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2002
- Bartolomei G. e Fiore C., : *I nuovi monaci*, con due saggi introduttivi di G. Jervis ed E. Balducci, Feltrinelli, Milano 1981
- Bazlen, R.: *Note senza testo*, Adelphi, Milano 1970

Bazlen, R.: *Scritti*, Adelphi, Milano 1984

Beerbohm, M.: *Elogio dei cosmetici*, Novecento, Palermo 1985

Bellezza, D. : *Lettere da Sodoma*, Garzanti, Milano 1972

Benedetti, C. : *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 1998

Benedetti, C. : *L'Ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999

Benedetti, C. : *Il Tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002

Benedetti, C.: *Disumane lettere*, Laterza, Bari 2011

Bernhard, E. : *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969

*Bhagavadgita*, a cura di A. M. Esnoul, Adelphi, Milano 1991

Blanchot, M. : *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1973

Blanqui, L. A. : *L'eternità attraverso gli astri*, SE edizioni, Milano 2005

Blofeld, J. : *I mantra, sacre parole di potenza*, Edizioni mediterranee, Roma 1997

Bologna, C.: *Flatus vocis*, il Mulino, Bologna 1992

Bolli, A. : *Dizionario dei Nomi Rock*, Arcana, Milano 1998

Borges, J.: *Finzioni*, Einaudi, Torino 2005

Borges, J e Casares B. A. (come Benito Suárez Lynch) : *Un modello per la morte*, Editori Riuniti, Roma 1980

Borges, J e Casares B. A. (come Honorio Bustos Domecq) : *Cronache di Bustos Domecq*, Einaudi, Torino 1999

Borges, J e Casares B. A. : *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Adelphi, Milano 2012

Botto, O. : *Buddha e il Buddhismo*, Mondadori, Milano 1974

Brahic, A. : *Figli del tempo e delle stelle. Storia delle nostre origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Brandi, C. : *Buddha sorride*, Einaudi, Torino 1973

Buia, E. : *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Farned, Ravenna 1999

Bulgakov, M. : *Il maestro e Margherita*, Einaudi, Torino 1996

Burroughs, W. S. : *Rock'n'Roll Virus*, Coniglio Editore, Roma 2008

Calasso, R. : *L'impuro folle*, Adelphi, Milano 1974

- Calvino, I. : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979
- Calvino, I. : *Opere, Romanzi e Racconti*, Vol. II, Mondadori, Milano 1994
- Canalini, M. : *Federica in Cina*, Transeuropa, Ancona 2004
- Canalini, M. e Riches P. : *Tondelli e la religione, Conversazioni intorno a Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Ancona 2004
- Canalini, M. : *Tondelli in mimetica*, Transeuropa, Ancona 2004
- Carnero, R. : *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998
- Carnevali, E.: *Il primo dio. Poesie scelte. Racconti e scritti critici*, Adelphi, Milano 1978
- Caronia, A. : *Linguaggio, realtà, identità: dagli ultracorpi a Luther Blissett*, in AA. Vv., *Dal Great Complotto a Luther Blissett*, Udine, AAA edizioni 2000
- Carotenuto, A. : *Quasi un'apologia del tradimento*, Bompiani, Bologna 1991
- Celati, G. : *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001
- Ceronetti G. e Quinzio, S. : *Un tentativo di colmare l'abisso*, Adelphi, Milano 2014
- Chandogya Upanishad*, a cura di C. Della Casa, UTET, Torino 1976
- Chardin, P. T. de, *L'inno dell'universo*, Il saggiatore, Milano 1981
- Chardin, P. T. de, *Le singolarità della specie umana*, Jaca Book, Milano 2013
- Choderlos de Laclos, P. : *Le amicizie pericolose*, Einaudi, Torino 1989
- Coccioli, C.: *Fabrizio Lupo*, Table Ronde, Paris 1952
- Coccioli, C.: *La pietra bianca*, con uno scritto di Gabriel Marcel, Vallecchi, Firenze 1959
- Coccioli, C. : *Uomini in fuga*, Rizzoli, Milano 1973
- Coccioli, C.: *Davide*, Rusconi, Milano 1976
- Coccioli, C. : *Uno e altri amori*, Rusconi, Milano 1984
- Coccioli, C.: *Rapato a zero*, Vallecchi, Firenze 1986
- Coccioli, C.: *Piccolo karma*, Mondadori, Milano 1987
- Coccioli, C.: *Il cielo e la terra*, Mondadori, Milano 1987
- Coccioli, C. : *Tutta la verità*, Rusconi, Milano 1995
- Coccioli, C. : *Documento 127*, Erasmo, Livorno 2010

- Coccioli, C.: *Fabrizio Lupo*, Marsilio, Venezia 2012
- Crasellame, *Lux obnubilata*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998
- Cunningham, C. e Grell, O. P. : *The four horsemen of the apocalypse, Religion, War, Famine and Death in Reformation Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000
- D'Arzo, S. : *Casa d'altri e altri racconti*, Einaudi, Torino 2007
- Daniélou, J. : *Dio e noi*, Ed. Paoline, Alba (CN) 1967
- Daniélou, J. : *Siva e Dioniso*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1980
- D'Annunzio, G. : *Leda senza cigno*, in *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano, 1989
- David-Neel, A. : *Gli insegnamenti segreti delle sette Buddiste Tibetane*, Arcana, Roma 1975
- De Carlo, A. : *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1981
- Del Giudice, D. : *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994
- Del Giudice, D. : *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1998
- Del Giudice, D. : *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino 2001
- De Longis, F.: *Il cerchio*, Biemmelibri, Genova 1998
- Demarchi, A. e Tomassini, R. : *Tondelli all'Orvietnam*, Transeuropa, Ancona 2004
- Demarchi, A. : *Un ritratto a memoria*, Cattedrale, Ancona 2008
- De Pascale, G. : *Wu Ming, non soltanto una band di scrittori*, Il Melangolo, Genova 2009
- Derrida, J. : *Otobiographies - l'enseignement de Nietzsche et la politique su nom propre*, Paris, Galilée 1984
- Dick, P. K. : *Mutazioni*, a cura di Lawrence Sutin, Feltrinelli, Milano 1998
- Dick, P. K. : *In senso inverso*, Fanucci, Roma 2012
- Dick, P. K. : *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Roma 2012
- Dick, P. K. : *Divina invasione*, in *Trilogia di Valis*, Fanucci, Roma 2013
- Dickinson, E. : *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1994
- Dionigi Aeropagita, *I nomi divini*, ESD- Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2010

- Doestoevskij, F. : *I demoni*, Einaudi, Torino 2006
- Dubuffet, J. : *Asfissiante cultura*, SE edizioni, Milano 2006
- Eco, U. : *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980
- Eco, U. : *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1984
- Eliade, M. : *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma 2010
- Fenoglio, B. : *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 2014
- Ferrari-Bravo, D. : *Slomo. Geometrie della parola nel pensiero russo fra '800 e '900*, ETS, Pisa 2000
- Florenskij, P. : *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2003
- Florenskij, P. : *Sul misticismo di M.M. Speranskij*, in *La mistica e l'anima russa*, a cura di N. Valentini e L. Zak, San Paolo, Roma 2006
- Forest, P.: *Il romanzo dell'io*, Rcs libri, Milano 2004
- Forster, E. M. : *Passaggio in India*, Einaudi, Torino 1978
- Freud, S. : *Casi clinici 6. Il presidente Schreber*, Bollati Boringhieri, Milano 1975
- Frith, S. : *Il rock è finito*, E.D.T edizioni, Torino 1990
- Fruttero, C. e Lucentini, F.: *Il libro dei nomi di battesimo*, Mondadori, Milano 1969
- Galiazzo, M. : *Una particolare forma di anestesia chiamata morte*, Einaudi, Torino 1997
- Galiazzo, M. : *Cargo*, Einaudi, Torino 1999
- Galiazzo, M. : *Il mondo è posteggiato in discesa*, Einaudi, Torino 2002
- Galiazzo, M. : *Sinapsi. Opere postume di autore ancora in vita*, Indiana, Milano 2012
- Gandolfi, A. : *La notte alta*, Tipo Lito F.G.T., Correggio 1984
- Gandolfi, A. : *L'enigma*, Tipo Lito F.G.T., Correggio 1988
- Genette, G. : *Soglie*, Einaudi, Torino 1989
- Genna, G. : *Net generation*, Mondadori, Milano 1996 (pubblicato a nome Luther Blissett)
- Genna, G.: *Nel nome di Ishamel*, Mondadori, Milano 2001
- Genna, G.: *Dies Irae*, Rizzoli, Bologna 2006

- Ginsberg, A. : *Diario indiano*, Arcana, Milano 1973
- Gleick, J. : *Il caos*, Rizzoli, Milano 2000
- Gorresio, V. : *Il papa e il diavolo*, Rizzoli, Bologna 1973
- Gozzano, G. : *Verso la cuna del mondo*, a cura di Roberto Carnero, Bompiani, Bologna 2008
- Grande, M. : *Psicopatologia e narrazione. Un'analisi dell'opera di Philip K. Dick*, Aracne, Roma 2014
- Guénon, R. : *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001
- Guglielmi, F. : *Punk e Hardcore*, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 1999
- Guglielmi, F. : *New Wave*, con contributi di S. Arcagni e R. Bertoncelli, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 2001
- Guimaraes Rosa, J. : *Grande sertão*, Feltrinelli, Milano 2003
- Hall, R. : *Il pozzo della solitudine*, Dall'Oglio editore, Milano 1965
- Handke, P. : *L'ora del vero sentire*, Garzanti, Milano 1980
- Handke, P. : *Storia con bambina*, Garzanti, Milano 1981
- Handke, P. : *Il cinese del dolore*, Garzanti, Milano 1988
- Handke, P. : *I calabroni*, Se, Milano 2004
- Harari G. e Sapienza D. : *Joe Jackson, tutti i testi con traduzione a fronte*, Arcana Editrice, Milano 1984
- Hawking, S. : *Dal big bang ai buchi neri. Breve storia del tempo*, Rizzoli, Milano 2015
- Herrigel, E. : *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano 1975
- Hesse, H., : *Il pellegrinaggio in Oriente*, Adelphi, Milano 1973
- Hilman, J. : *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano 1979
- Hilman, J. : *Le storie che curano*, Raffaello Cortina editore, Milano 1984
- Hisamatsu, H. S. : *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddhismo zen*, Il Melangolo, Genova 1985
- Home, S. : *Neoism, Plagiarism & Praxis*, Edinburgh, AK Press, 1995
- Humphreys, C. : *Lo zen*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1963
- Humphreys, C. : *Dizionario Buddista*, Ubaldini, Roma 1981
- I Ching. Il libro dei mutamenti*, a cura di R. Wilhelm, Adelphi, Milano 1995

*Il libro tibetano dei morti. La grande liberazione attraverso l'udire nel Bardo del Guru Rinpoce secondo Karma Lingpa*, a cura di F. Fremantle e C. Trugpa, Astrolabio- Ubaldini Editore, Roma 1977

Isherwood, C.: *Il mio guru*, Garzanti, Milano 1989

Isherwood, C.: *L'albero dei desideri*, SE Edizioni, Milano 1991.

Isherwood, C. : *Ottobre*, Mondadori, Milano 1992

Isherwood, C. : *Un uomo solo*, Adelphi, Milano 2010

Isherwood, C.: *La Violetta del Prater*, Adelphi, Milano 2011

Isherwood, C. : *Addio a Berlino*, Adelphi, Milano 2013

*I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Einaudi, Torino 2005

*I Vangeli gnostici, Vangeli di Tomaso, Maria, Verità, Filippo*, a cura di Luigi Moraldi, Adelphi, Milano 1989

James, M. : *The Beatles – La storia dei Fab Four*, Gold Collector Series Entertainment Magazine

Jervis, G. : *Il mito dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Milano 2009

Jung, C. G. e Wilhelm, R. : *Il segreto del fiore d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

Jung, C. G. : *La saggezza orientale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009

Jung, C. G. : *L'uomo e i suoi simboli*, Tea, Milano 2013

Kitzmüller H.: *Peter Handke. Da «Insulti al pubblico» a «Giustizia per la Serbia»*, Bollati Boringhieri, Milano 2001

*La Bibbia concordata*, Mondadori, Milano 1982

Lacan, J : *Il seminario. Libro XVII*, Einaudi, Torino 2001

Lacan, J et al. : *Il mito individuale del nevrotico*, Astrolabio, Roma 1986

Lanzillotta, M. : *Giganti e cavalieri di strada, Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Longo Editore, Ravenna 2011

Lao Tzu : *La Regola Celeste - Il libro del tao*, a cura di Paolo Ruffilli, Rizzoli, Bologna 2004

La Porta, F. : *La nuova narrativa italiana Travestimenti e stili di fine secolo*, Einaudi, Milano 1995.

Lee, S. : *Spider-Man. Le storie più belle 1962-2002*. Con uno scritto di Wu Ming, Einaudi, Torino 2002.

- Leopardi, G. : *Operette morali*, Milano, Garzanti 1984. Introduzione, note e commenti di Paolo Ruffilli.
- Leopardi, G. : *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori 1997
- Levrini, L. : *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Guaraldi, Rimini 2007
- Levy Bruhl, C. : *L'anima primitiva*, Bollati Boringhieri, Milano 2013
- Lobsang Rampa, T.: *Il terzo occhio*, Mondadori, Milano 1997
- Lucrezio : *La natura delle cose*, Rizzoli, Bologna 1997
- Manganelli, G : *Centuria*, Adelphi, Milano 1979
- Manganelli, G. : *La palude definitiva*, Adelphi, Milano 1991
- Manganelli, G. : *Il presepio*, Adelphi, Milano 1992
- Manganelli, G. : *La notte*, Adelphi, Milano 1996
- Manganelli, G. : *La penombra mentale*, Interviste e conversazioni 1965-1990, Editori Riuniti, Roma 2001
- Manganelli, G. : *Tragedie da leggere*, Bompiani, Bologna 2008
- Manganelli, G. : *Una profonda invidia per la musica*, invenzioni a due voci con Paolo Terni, L'orma editore, Roma 2014
- Manganelli, G. : *Riunioni Clandestine*, Aragno, Torino 2015
- Maffi, M. : *La cultura underground*, Odoya editrice, Bologna 2009
- Marcel, G. : *Homo viator*, Borla, Roma 1980
- Marcel, G. : *Essere e avere*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999
- Marcel, G. : *Il mistero della filosofia*, Morcelliana, Bologna 2012
- Marcus, G.: *Tracce di rossetto*, Milano, Leonardo 1991.
- Mari, M. : *Rosso Floyd*, Einaudi 2010.
- Marra, A. L. : *Il labirinto femminile*, Napoli, Omogeneitas editore 2010
- Melchionda, A. : *Francesca Alinovi 47 coltellate*, Pendragon, Bologna 2007
- Minardi, E. : *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole (FI), 2003
- Mondello, E. : *In principio era Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa italiana degli anni Novanta*. Il saggiatore, Milano 2007
- Moore, A. e Lloyd, D., *V for Vendetta*, Rizzoli, Bologna 2006



- Moore, A. e Gibbons, D. : *Watchmen*, Planeta Deagostini, Roma 2009
- Muchetti, L. : *Storytelling*, Arcipelago Edizioni, Milano 2008
- Otto, R. : *Il sacro*, SE edizioni, Milano 2009
- Otto, R. : *Mistica orientale, mistica occidentale*, SE edizioni, Milano 2011
- Pagliardini, A. : *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad Edizioni, Rende (CS) 2011
- Palandri, E. : *Pier e la generazione*, Laterza, Bari 2005
- Palandri, E. : *Boccalone, Storia vera piena di bugie*, Bompiani, Bologna 2010
- Pancrazi, T. : *La Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher, Olschki, Firenze 2009
- Panzeri F. e Picone G. : *Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, Theoria, Roma 1997
- Papini, G. : *Cielo e terra*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1943
- Pardi, P. : *Bailamme*, Antonio Lalli editore, Poggibonsi 1983
- Pardini, V. : *Jodo Cartamigli*, Mondadori, 1989 Milano
- Parente, M. : *Antonio Moresco*, Coniglio Editore 2006
- Partini, A. M. : *Athanasius Kircher e l'alchimia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2004
- Pascal, B. : *Pensieri*, a cura di Carlo Carena, Einaudi, Torino 2004
- Pasolini, P. P. : *Romanzi e racconti*, Vol. II, Mondadori, Milano 1998
- Pasolini, P. P. : *Per il Cinema*, Vol. II, Mondadori, Milano 2001
- Pastine, D. : *La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher.*, La Nuova Italia, Firenze 1978
- Pedrini, R. : *Skinhead!*, NdA Press, Rimini 2004
- Piperno, A. : *Con le peggiori intenzioni*, Mondadori, Milano 2005
- Pirsig, R. M., *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano 1981
- Plotino, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggin, Bompiani, Milano, 2000
- Prévost, J.F. : *Satan et le romancier*, TEQUI éditeur, Paris 1954

Proclo, *Teologia platonica*, UTET, Torino 2013

Proust, M. : *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 1989

Psello, M. : *Imperatori di Bisanzio. Cronografia*, Mondadori, Milano 1984

Pynchon, T. : V., Rizzoli, Milano 2013

Pynchon, T. : *L'Arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano 2001

Quinzio, S. : *La fede sepolta*, Adelphi, Milano 1978

Quinzio, S. : *Le radici ebraiche del moderno*, Adelphi, Milano 1990

Quinzio, S. : *La sconfitta di Dio*, Adelphi, Milano 1992

Reynolds, S. : *Post-punk*, ISBN edizioni, Milano 2006

Ram Dass, *L'unica danza. Alla ricerca della saggezza orientale*, Feltrinelli, Milano 1983

Riches, P. : *Note di catechismo per ignoranti colti*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1982,

Riches, P. : *La leggerezza della croce* , Leonardo, Milano 1988

Riches, P. : *La fede è un bagaglio lieve*, Sperling & Kupfer, Milano 1992

Riches, P. : *Pietro*, Gallucci, Roma 2004

Roob, A. : *Alchimia e mistica*, Taschen, Köln 2003

Rossebastiano, A. e Papa, E. : *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET

Rotten, J. : *L'autobiografia*, Arcana, Roma 2007

Rilke, R. M., *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino 1978

Rizzi, C., : *Psichedelia*, Atlanti Musicali Giunti, Firenze 2001

Ruffilli, P. : *Camera Oscura*, 1992, Garzanti Milano

Ruffilli, P. : *Preparativi per la partenza*, Marsilio, Venezia 2003

Ruffilli, P. : *Un'altra vita*, Fazi, Roma 2010

Rushdie, S. : *Versi satanici*, Mondadori, Milano 2004

Saint-Exupery, A. : *Il piccolo principe*, Bompiani, Bologna 2006

Savage, J. : *Il sogno inglese*, Arcana, Milano 2002

Scarpa, T. : *Amore®*, Einaudi, Torino 1998

Scarpa, T. : *Cos'è questo fracasso*, Einaudi, Torino 2000

- Scarpa, T. : *Kamikaze d'occidente*, Rizzoli, Milano 2003
- Scarpa, T. e Giacon M. : *Amami*, Mondadori, Milano 2005
- Scarpa, T. : *Occhi sulla graticola*, Einaudi, Torino 2005
- Scarpa, T. : *Batticuore fuorilegge*, Fanucchi, Roma 2006
- Scarpa, T. : *Comuni mortali*, Effigie, Milano 2007
- Scarpa, T. : *Stabat Mater*, Einaudi, Torino 2009
- Scarpa, T. : *Come ho preso lo scolo*, Effigie, Milano 2014
- Scholem, G.: *La cabala*, Edizioni Mediterranee, Roma 1992
- Scholem, G. : *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino 1993
- Scholem, G. : *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998
- Scholem, G. : *La kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 2001
- Sciascia, L. : *Opere 1984-1989*, Bompiani, Milano 1991
- Selby Jr., H. : *Ultima fermata a Brooklyn*, Feltrinelli, Milano 2010
- Serrano, M. : *Il Cerchio Ermetico*, Astrolabio, Roma 1976
- Shakespeare, W. : *Sonetti*, RCS libri, Milano 2004
- Siti, W.: *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006
- Siti, W.: *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano 2014
- Siti, W.: *La voce verticale*, Rizzoli, Milano 2015
- Spadaro, A. : *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Edizioni diabasis, Parma 1999
- Spadaro, A. : *Lontano dentro se stessi, L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002
- Snyder, C.A. e Huebert Hect L.A. : *Profiles of Anabaptist Women, Sixteenth century reforming pioneers*, Toronto Ontario 1996
- Stephenson, N. : *Snow Crash*, Spectra 1992
- Tabucchi, A. : *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1984
- Tagliaferri, A. : *L'invenzione della tradizione*, Spirali, Milano 1985
- Tagliaferri, A. : *Intorno a Tondelli. Testo e contesto*. Transeuropa, Ancona 2004
- Tolkien, J.R.R. : *Albero e foglia*, Bompiani, Bologna 2000

- Tolkien, J.R.R. : *Il signore degli anelli*, Bompiani, Bologna 2003
- Tolkien, J.R.R. : *Il Silmarillion*, Bompiani, Bologna 2013
- Tsong-Ka-Pa : *La compassione nel buddhismo tibetano*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1981.
- Tucci, G. : *Teoria e pratica del mandala*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1969
- Tucci, G. : *Tibet ignoto*, Newton Compton, Roma 1978
- Tucci, G. : *a Lhasa e oltre*, Newton Compton, Roma 1980
- Van Langendonck, W: *Theory and Typology of Proper Names*, De Gruyter, Berlin 2007
- Vaxelaire, J. L.: *Les noms propres, une analyse lexicologique et historique*, Champion, Paris 2005
- Verne, J. : *Michele Strogoff*, Mondadori, Milano 2001
- Veronesi, G. : *Brucia Troia*, Bompiani, Bologna 2007
- Veronesi, G. : *XY*, Fandango libri, Roma 2010
- Vittorini, E. : *Conversazione in Sicilia*, BUR Rizzoli, Bologna 1994
- Waldrop, M. M. : *Complessità*, Instar libri, Torino 1995
- Watt, I., : *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 2002
- Watts, A. W. : *Lo zen*, Bompiani, Bologna 2001
- Weisheipl, J. A.: *Alberto Magno e le scienze*, ESD-Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1993
- Wolinski, G. e Pichard G., : *Paulette*, Milano libri, Milano 1975
- Wu Ming 1 : *New Thing*, Einaudi, Torino 2004
- Wu Ming 5 : *Havana Glam*, Fanucci, Roma 2001
- Wu Ming e Ravagli, V. : *Asce di guerra*, Einaudi 2000
- Wu Ming + n : *Ti chiamerò Russell. Romanzo totale* 2002, Bacchilega editore, Bologna 2002
- Wu Ming : *Giap!*, Einaudi, Torino, 2003
- Wu Ming : *54*, Einaudi Torino, 2004
- Wu Ming : *New Italian Epic*, Torino 2008

Wu Ming : *Altai*, Einaudi, Torino 2009

Yamasaki, T. : *Shingon, Il buddhismo esoterico giapponese*, Astrolabio Ubaldini, Roma 2015

Zanesi, L. : *Io, lo scrigno e Tondelli*, SeRecords, 2013

Zerocalcare : *Dimentica il mio nome*, Bao Publishing, Milano 2014

Zolla, E. : *I mistici dell'occidente*, Adelphi, Milano 1997

## RECENSIONI, SAGGI e ARTICOLI

La maggior parte dei contributi di Luther Blissett a questa sezione bibliografica sono apparsi originariamente sul web e adesso sono raccolti in un apposito indirizzo, ovvero <http://www.lutherblissett.net/>. In questo sito ci sono sia gli articoli apparsi solo sul web sia quelli originariamente pubblicati su rivista cartacea e successivamente raccolti nel sito. Solo di quest'ultimi darò un rimando bibliografico, avendo già nelle apposite note indicato il link per leggere gli articoli del primo tipo. Invece, per i contributi di Pier Vittorio Tondelli, rimando alla più che esauriente bibliografia scritta da Fulvio Panzeri ed inclusa nell'opera omnia. Per quanto riguarda, infine, i contributi di Antonio Moresco rimando ai siti *Nazione Indiana* e *Il primo amore*. In questa sede mi sono limitato a segnalare solo gli scritti effettivamente citati.

AA. Vv : *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in "Grammatica", n. 1, Roma, novembre 1964, p. 1-7

Arcamone, M.G.: *La donna della domenica di Fruttero e Lucentini*, in *il Nome nel testo*, XII, 2006, p.11-16

Assante, E. : *Intervista a Mark Zuckerberg*, La Repubblica, 23 Giugno 2010

Battista, P. : *Rubrica di Società e cultura*, in *Stampa*, 21 Maggio 2001, p.18,

Bellone, L. : *Cortocircuitazioni onomastiche in Altri libertini di P. V. Tondelli*, in *il Nome nel testo*, XIII 2011, ETS Pisa, p.173-187

Benedetti, C. : *Free Italian Epic*, pubblicato nella rivista on-line *Il primo amore* e consultabile all'indirizzo web [http://www.ilprimoamore.com/testo\\_1376.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1376.html)

Benedetti, C. : *Come Dante, più di Dante*, in *L'Espresso*. 2 Luglio 2015

Calasso, R. : *Da un punto vuoto*, in R. Bazlen, *Scritti*, Adelphi, Milano 1984

- Cesari, S. : *Narratori all'eccesso*, in *Narrative invaders!*, a cura di N.Balestrini e R. Barilli., Testo e immagine, Reggio Emilia 2000
- Chögyam Trungpa Rinpoche, *Commentario*, in *Il libro tibetano dei morti*, Ubaldini Editore, Roma 1977
- Costantino, V. : *Medea: Visioni, materiali, lunghe notti*, in A.A.V.V., *Corpus Pasolini*, Pellegrini editore, Cosenza 2012
- Di Stefano, P. : *Intervista a Romano Luperini*, in *Corriere della sera*, 28 Settembre 2005, p.51, Cultura.
- Earnshaw, S.: *A Theory of Name*. In Proceedings of the XXIV ICOS International Congress of Onomastic Sciences Barcelona 5-9 September 2011: Section 2, J. Tort i Donada and M. Montagut i Montagut (eds.), 140-149. Barcelona. Generalitat de Catalunya. Department de Cultura.
- Formenti, D. : *Chiamatelo Wu Ming, forse domani sarà il vostro logo*, da *il Corriere della sera* dell 11 Ottobre 2001
- Foucault, M. : « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » Bulletin de la Société française de philosophie, 63e année, 3, Luglio-Settembre 1969, pp. 73-104
- Garofano, P. : Intervista a P.Ruffilli su *Un'altra vita* (Fazi, Roma 2010) consultabile all'indirizzo web <http://www.lankelot.eu/letteratura/ruffilli-paolo-unaltra-vita-intervista-paolo-ruffilli.html>
- Genna, G. : *Di chi ha paura Luther Blissett?*, "Letture, mensile di informazione culturale letteratura e spettacolo", anno 51 n.527, maggio 1996, p. 18-19
- Giovanardi, A. : *Del terrore dell'angelo (o della Bellezza)*, saggio consultabile all'indirizzo web:  
<http://www.cristinacampo.it/public/angelo.%20rainer%20maria%20rilke%20e%20cristina%20campo>
- Giudici, G. : *Rimini, bel suol d'amore*, in *L'Espresso*, 29 Settembre 1985.
- Goldkorn, W. : *Sono folle dunque scrivo*, in *L'Espresso*, 2 Luglio 2015
- Guarnieri, A. : *Un libertino a Correggio*, in *La Cronaca di Reggio* del 24 Marzo 1985
- Latini, M. : *Un dolore inaudito, modi di patire nella cultura austriaca*, in A.A.V.V. *Sensibilia 4, Il dolore*, Mimesis, Milano 2010, p.1-13

Lazzini, F. : *“Lascia la moglie dopo aver scoperto che fa la prostituta. Virtuale. In verità”*. Il Tirreno di Massa, 20 Luglio 2010

Lingua, G. : *Introduzione* in P. Florenskij, *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano 2003

Lyndon, M. : *Tondelli au piquet*, in *Libération* del 3 Maggio 1985

Madrignani, C. A. : *Coitus iteratus*, in *L'Indice*, giugno 1995.

Marvaso R. e Moresco A. : *Intervista all'autore di Zingari di merda*, pubblicata on-line sul sito de *Il primo amore* e consultabile all'indirizzo:  
<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article689>

Manganelli, G. : *Introduzione* in P. Riches, *Note di catechismo per ignoranti colti*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1982

Manganelli, G. : recensione a *Endimione* di John Keats, curato e tradotto da Viola Papetti, in *Il Messaggero* del 14 Agosto 1988

Manganelli, G. : *Nota*, in C. Isherwood, *La violetta del Prater*, Adelphi, Milano 2011

Moresco, A. : *La cruna*, pubblicato sulla rivista on-line Nazione Indiana e consultabile all'indirizzo web <https://www.nazioneindiana.com/2004/04/14/la-cruna/>

Moresco, A. : *Enneadi*, pubblicato sulla rivista on-line Il primo amore e consultabile all'indirizzo [http://www.ilprimoamore.com/old/testo\\_1555.html](http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1555.html)

Muniz Jr., A. M. , e O'Guinn, T. C. : *Brand Community*, Journal of consumer research, Inc., p. 427, Vol. 27, March 2001

Nice J. e Pepper, W. : *Department S band history*, consultabile all'indirizzo web <http://www.ltmrecordings.com/deptsbio.html>

Pezzini, D., *Introduzione*, in A. di Rielvaux, *L'amicizia spirituale*, Edizioni Pao-line, Milano 2004

Pomilio, T. : *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in *Storia generale della letteratura italiana* Vol. XVI seconda parte, Motta editore, Milano 2004, p.652

Raboni, G. : *Antiromanzo? No, grazie*, in *Il Messaggero*, 11 Febbraio 1986

Rebuffo, C. : *Gabriel Marcel. La filosofia incarnata e la questione della morte, Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [in linea], anno 13 (2011). L'articolo è consultabile on-line all'indirizzo web: <http://mondodomani.org/dialegesthai/>.

Roat, F. : *Recensione a Il presepio*, in *L'Indice*, luglio 1993.

Scarpa, T., : *L'epica-popular, la parresia, gli anni novanta*, consultabile

all'indirizzo web [www.ilprimoamore.com/testo\\_1361.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html).

Siti, W. : *Le contraddizioni degli omosessuali*, in C. Coccioli, *Fabrizio Lupo*, Marsilio, Venezia 2012, p.7-21

Shapiro, M. : *The Gran Lombardo: Vittorini and Dante, Italica*, Vol.52. No.1 (Spring,1975). pp.70-77.

Tondelli, P. V., : *Il regalo giusto. Libri d'amore un po' così*, in *Antiquariato*, Mondadori, maggio 1984.

Tondelli, P. V., : *Quel bisogno di poesia*, in *L'espresso* del 30 Giugno 1985

Tondelli, P. V., : *Nota*, in G. D. Sozzi, *Casa tribale*, Nuova Prearo Editore, Varese 1986, p.35-36

Tondelli, P. V. : *Tolkien ritrovato*, Rock Star n.78, Febbraio 1987

Trevi, E., : *Saggio*, in AA. Vv : *Spazzatura e violenza*, Einaudi, Torino 2006

Verisco, D. M.: *The origin of the anwa'*, *Studia Islamica*, No.74, 1991, p.5-28

Wu Ming 1 : *Il Mucchio incontra Valerio Evangelista e Wu Ming 1 – Storia, Lettere e Artigianato!*, *Il Mucchio selvaggio*, n.513, 2002

Wu Ming 1 : *Noi dobbiamo essere i genitori*, articolo consultabile all'indirizzo on-line <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/10/002804print.html>

Wu Ming 5 : *Gli altri anni 80, appunti da un cono d'ombra*, pubblicato nella rivista Zaptruder- Storie in movimento, numero monografico su “Movimenti, culture e attivismo negli anni Ottanta”, gennaio-aprile 2010, edizioni Odradek.

Zucchelli, F. : *Intervista a Antonio Moresco* inclusa in *Pulp Libri* n.78, Marzo/Aprile 2009



## Inediti

Questa tesi, oltre alle interviste presenti nell'appendice, contiene alcuni scritti inediti. Nella prima parte sono trascritte cinque pagine della tesi di laurea di Pier Vittorio Tondelli discussa a Bologna nel Febbraio del 1980. È mio intendimento ringraziare vivamente il curatore testamentario dell'opera tondelliana Fulvio Panzeri e il fratello dell'autore Giulio per aver acconsentito ad includere queste pagine inedite. Nella terza parte sono trascritti tre capitoli di *Romanzo di fuga* (1980-82), un'opera di Antonio Moresco. L'autore, nonostante abbia deciso di lasciare inedita l'opera, ha comunque concesso i frammenti che figurano nella presente tesi. Per questo gli sono eternamente grato poiché questi capitoli si sono rivelati determinanti non solo per comprendere l'onomastica moreschiana ma anche per definire le linee guida concettuali che attraversano la presente tesi.

2011-2015